

دراسات ونماذج

في مذاهب الشعر ونقده

تأليف

محمد غنيمي هلال



دراسات ونسائج

في مذاهب الشعرونه



General Organization of the Alexandria Library
م. م. م.

تأليف

٨٥٩.١

١٧ ٥

الدكتور محمد يحيى هلال

٥

الهيئة العامة - مكتبة

رقم الكتاب ١٧٥٥
الجزء ١
٢٢٩٥٤



مكتبة
الطبعة والنشر والتوزيع

القسم الأول
حول بعض مذاهب الشَّعر ونقده

تقديم

هذا كتاب جديد للنقاد والأستاذ الجامعي الدكتور محمد غنيمي هلال يصدر بعد رحيله عن عالمنا بسبع سنوات .

ولقد أصدر المؤلف في حياته عدداً كبيراً من الكتب المؤلفة والمترجمة ، تنطق جميعها بمنهج النقدى الجديد ، المتكى إلى ثقافة عريضة شاملة ، وفوق أدبي مرهف ، وبصيرة نقدية نافذة ، في طليعتها كتبه الرائدة عن الرومانتيكية والأدب المقارن والنقد الأدبي الحديث والحياة العاطفية بين العنصرية والصوفية والنقد المسرحى . . هذه الكتب والدراسات التى جعلت منه علامة مضيئة بارزة في حياتنا الأدبية والنقدية المعاصرة .

ولقد بلور المؤلف رسالته النقدية الجامعية في صدر مؤلفه الضخم : «النقد الأدبي الحديث» وعبر عنها بأنها : « بناء النقد على أساس علمى موضوعى لا يقضى على ذاتية الناقد ، ولا يتحكم في أصالته ، ولكنه يدعم هذه الذاتية وهذه الأصالة في النقد وفى الأدب ، حتى نقضى على الأديعاء في مجال إنتاج الأدب ونقده ، وحتى ينسج الميدان للدعاة المؤمنين بالأدب ورسالته ، وبأننا يجب أن نعيش بمجهودنا الصادقة الحادة لوطننا وللإنسانية ، مما يتطلب منا أن نحيا بفكرنا وأدبنا في العصر الحديث غير متخلفين عنه ولا متوانين .

وهكذا فإن النقد في رأيه تنحيف مرده إلى الاحاطة بثقافة شاملة ، ومظهره تعاون بين الناقد والقراء والمؤلف معا ، وإسهام في التوجيه الأدبي العام في جوانبه من الخلق والوعى ، ومن النتائج والاستيعاب والتأثير . ويوضح الدكتور محمد غنيمي هلال هذا المفهوم النقدى في تقديمه لكتابه « في النقد المسرحى » عندما يؤكد أن ذلك لن يتوافر إلا بدمج المنهج الوصنى بالوعى التاريخى الجمالى . وهو أساس آخر لا يقل خطورة عن سابقه ، به يرتبط الماضى القومى والعالمى بالحاضر ، ارتباطاً فيه يتبادل كل من الماضى والحاضر صلات خصبة تتجدد بها قيم الماضى وتقوم عليها جهود الحاضر .

- ٦ -

ذلك أن الماضي ذو سلطان دائم عن طريق الوعي والإحاطة ، ثم اتخاذ موقف منه إيجاباً أو سلباً ، والحاضر كذلك لا يكون ذا شأن إلا بتجاوزه ذلك الماضي إذا أضاف جديداً يحملنا على معاودة النظر في تقويم تراثنا الماضي تقويماً جديداً ، بل ربما يحملنا على تقويم نظرنا إلى التراث العالمي كله من جديد . ولهذا كان لابد من مراعاة هذه الصلات بين التراث الأدبي عربيّاً كان أم عالمياً — وخلق الأدبي الجديد الذي هو وليده دون ريب . والعثور على هذه الصلات وجلاؤها من الأمور التي تخرج بالنقد عن الابتلال والموان ويسر المثال ، مما سهل سبيل النقد تحكماً ، وجعله مجالاً مستباحاً لكل من يستطيع أن يحوز قلماً وأوشك أن يفيض النقد الحق إلى ذويه .

كان الدرس الأول الذي قدمه الدكتور محمد غنيمي هلال يتمثل في ضرورة الإحاطة بآراء الإنسانية في علم النقد الأدبي ، فلا جديد جده مطلقة دون رجوع إلى القديم في شتى مصادره ، مع تمثيل له ووقوف على حقيقته . ومن هنا كان تقسيمه الفن للنقد العربي القديم في ذاته وعلى أساس مصادره القديمة ، ثم على أساس منزلته من النقد الحديث في ضوء نظرياته ومذاهبه ، وأسسا الفلسفية والفنية .

وكان الدرس الثاني الذي قدمه الدكتور محمد غنيمي هلال أن نظريات النقد وقواعده العامة لا تخلق الفنان ، ولكنها تتيح لمواهبه وعبقريته حرية وصحة واستقامة لا تيسر بدونها ، وللفنان أن يضيف إليها أو يتجاوزها إذا أبدع طريقاً وأضافه إلى التراث القوي أو العالمي . والناقد العبقري — كالأديب العبقري — قد يضيف جديداً بما يدعو إليه من دعوة يوجه فيها الأدب وجهة جديدة ويشرح الحاجة الماسة إلى الاتجاه الجديد شرحاً فنياً وعلمياً ، يفيد فيه بما اطلع عليه من التراث الأدبي وتراث النقد معاً ، فالأديب والناقد كلاهما صادر عن عبقريته ، وتفرده ، وتجاوزه لعصره .

وكان الدرس الثالث للدكتور محمد غنيمي هلال يتمثل في العناية الفائقة والجد الدائب للتعرف بالدراسات الأدبية المقارنة ، والاسهام فيها ، وتشجيعها وتوضيح رسالتها الخطيرة الشأن فيما يخص الوعي القومي والوطني والفني

والإنساني . فإلى جانب ما يزودنا به الأدب المقارن من تغذية شخصيتنا القومية وتنمية نواحي الأصالة في استعدادنا ، وتوجيهها توجيهاً رشيداً ، وقيادة حركات التجديد فيها على منهج سليم مثمر ، وإبراز مقومات قوميتنا في الحاضر وتوضيح مدى امتداد جهودنا الفنية والفكرية في التراث الأدبي العالمي - إلى جانب ذلك كله ، تظل للأدب المقارن رسالة إنسانية أخرى هي الكشف عن أصالة الروح القومية في صلها بالروح الإنسانية العامة في ماضيها وحاضرها . ومن هنا كانت جهوده الدائبة - في مجال الدراسات المقارنة - حول موضوعات ليلي والمهنون في الأدبين العربي والفارسي وكليوباترا في الآداب الفرنسية والإنجليزية والعربية ودون جوان في الآداب الأوربية وشهرزاد في الأدب العربي والآداب الأوربية ويوسف وزليخا في الأدب الفارسي ، إلى آخر هذه النماذج من الدراسات المقارنة التي أفرد لبعضها كتباً مستقلة هي بمثابة البينات الأولى التي يضعها أول باحث وناقد عربي في مجال الدراسات المقارنة محاولاً من خلالها الكشف عن ناحية هامة من نواحي النشاط العقلي للإنسان الحديث وكيف يعكس ذات نفسه في مراة الشخصيات القديمة من التاريخ أو في مراة شخصيات أسطورية بعد أن يسبغ عليهم من نفسه وينفخ فيهم من روحه ويقربهم بذلك إلى نفوسنا .



وهذا الكتاب الجديد « دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده » يمثل المنهج النقدي للدكتور محمد غنيمي هلال أصدق تمثيل ، وهو يلور على محاور ثلاثة تنطلق من دائره الشعر العربي المعاصر ، فدائرة الشعر الإسلامي الفارسي ، فدائرة الشعر الفرنسي ، والأوربي المعاصر ، ومن دائرة إلى أخرى ، ينتقل بنا قلم المؤلف في براعة تحليل ، وبجمال عرض ، ونفاذ بصيرة ، يمهلو يستخلص النتائج ، ويتلوق ويوضح ويعلل ، ترفده ثقافة ضاربة بجذورها في التراث البعيد ، ومحلقة بمناحيها في صميم المعاصرة .

ولقد قُسمت هذه الدراسات والنماذج في هذا الكتاب إلى قسمين ، خصص الأول منهما لبعض مذاهب الشعر ونقده ، وعالج الأسس العامة

والخصائص المشتركة لكل مذهب منها بصرف النظر عن الشعراء والنقاد الذين ينتمون إليه . أما القسم الثاني فهو تطبيق لبعض جوانب هذه المذاهب في دراسات عن بعض الشعراء وفي نماذج في نقد شعرهم . فالقسم الأول عام في طبيعته ، أما القسم الثاني فهو نماذج لما ورد في هذا القسم العام . وفي كل من القسمين كان مجال التأمل والبحث فسيحا واسعا ، لم يقف عند عصر معين ، ولا عند الشعر في لغة معينة ، بل امتد للشعر كفن إنساني ، وعالج مذاهب وشعراء بين عصور ولغات مختلفة .

كما أن هذا الكتاب يحى حلقة جديدة في السلسلة التي أنجز المؤلف أولها في حياته حين أصدر (في النقد المسرحي) ثم يحى كتابنا هذا عن (دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده) ليعقبه كتاب ثالث عن النقد التطبيقي في مجال (القصة والرواية) ،

ونرجو أن يكون في تقديمنا لهذا الكتاب الذي ينشر بعد رحيل مؤلفه — لأول مرة — إضافة جديدة إلى صرح الدراسات الأدبية والنقدية ، التي خلفها الناقد والأستاذ الجامعي الراحل الدكتور محمد غنيمي هلال ونحمة لروحه التي فارقتنا منذ سنوات إلى الملاء الأعلى .

عمود الشعر وجنانية على الشعر العربي

نعتقد أن دراسة النقد العربي القديم دراسة مثمرة تستلزم تقويماً لهذا النقد ، وكشفاً عن وجوه النقص فيه ، للعمل على سد هذا النقص ، في ضوء ماأسفرت عنه دراسات النقد والدراسات الجمالية الحديثة . . ولا يتيسر جلاء هذا النقص إلا بعد تمحيص وإمعان نظر ، ويتبعه إضافة الجديد الذي به يكمل هذا التراث ، ليسير العصر ، كما يسير التقدم ، وهاتان هما الناحيتان اللتان تتجلى فيهما أصول التجديد ، وهما اللتان يسير عليهما كل الباحثين في الآداب العالمية . . وخاصة أن التجديد دائماً هدام بناء معاً . . وإذن ففي الاشارة بالنقد القديم على إطلاقه ، دون نقد له أو تقويم لما تضمنه ، تجاهل للحقائق الأدبية والنقدية في أدبنا المعاصر نفسه ، فضلاً عن الآداب العالمية ، كما أن وقوف الباحث عند حدود الشرح والاحصاء لهذه الآراء ، يفقده الآراء ، يفقده الأصالة ، فيعيش بأرائه في غير عصره ، عن قصور أو ضيق أفق .

وفي ضوء هذه البديهييات التي ماكان لنا أن نذكرها لولا ما نرى في دراسة النقد العربي القديم من نواحي قصور ، يقع فيها دائماً من يتصدون للنقد ، وهم دخلاء عليه ، ولم تتوافر لهم أدوات ووسائل دراسته دراسة جادة ، نقوم بشرح مايقصده نقادنا القدامى من « عمود الشعر » ، ميين منهجهم في شرح معانيه ، وقيمتها ، ونواحي قصورها ، وجنانياتها على التجديد في أدبنا القديم مشيرين إلى فضل من خرجوا على عمود الشعر ، وصلة ذلك كله بالتجديد في القديم والحديث .

وفي عمود الشعر تمثلت اتجاهات النقد القديم العامة وخصائصه الجوهرية .

وقد جمع قدماء نقادنا تحت اسم « عمود الشعر » وجوه صياغة القصائد ، كما استنتجوها من الأدب الجاهلي خاصة ثم من شعر صدر الإسلام ، والعصر

الأموى ، وقد حملوا على من خرجوا على عمود الشعر مثل مسلم ويشار وأبي نواس ، وأكثر من تعرض لنقدهم من الشعراء هو أبو تمام . . ويأسم عمود الشعر ، نقلوا كثيراً من معاني هؤلاء الشعراء . .

ولا بد لنا قبل التعليق على آرائهم والتمثيل لما أن بين المعاني التي تضمنها عمود الشعر ، فيا فهموا منه ، ولتسهيل متابعة القارئ لما نقول ، نعلم ما قالوه إلى ثلاثة أقسام : ما يخص اللفظ من حيث جرسه ومعناه في موضعه من البيت ، ثم ما يتعلق بمفهوم المعنى الجزئي في ذاته ، ثم ما يخص تصوير المعاني الجزئية وصلها بعضها ببعض . . ونوجز القول في هذه النواحي الثلاث على ترتيب ما ذكرنا .

هم يشترطون في اللفظ ألا يكون غريباً في استعماله ولا مبتدلاً ، ومقياسه أن يكون بحيث تفهمه العامة إذا سمعته ، ولا تستعمله في كلامها ، ثم يشترطون ألا يقع في حروفه تنافر بحيث يثقل في نطقه . . وهاتان ناحيتان جماليتان في اللفظ ، ونلاحظ فيهما أنهما غير صحيحتين على إطلاقهما . . فاللفظ البارز قد يجد موقعه ، ولا يفتى عنه سواء في ذلك الموقع . . ونكتفي هنا بالتمثيل بكلمة « أبيض » المبتدلة ، فإنها - فيما نرى - حسنة الوقع في قول الشاعر

كَانَتْ قَاوْدَى بِهَا جَوْدٌ وَلَعْتُ بِهِ

وَلِلْمَسَاكِينِ أَيْضًا بِالنَّدَى وَلَعْتُ

وكذلك الحال فيما لو استعملت كلمة ثقيلة في النطق للإيجاء بمعنى جمالي . . فلكلمة « ضبزي » مثلاً ، حسنة ، بل معجزة في موقعها من قول الله تعالى :
« تِلْكَ إِذْ نَسُتُ ضُبْرِي » . .

ويضاف إلى هاتين الناحيتين الجماليتين في اللفظ ناحية ثالثة جمالية أيضاً ، وهي أن يقع اللفظ موقعه من القافية كأنه الشيء الموعود المنتظر ، بحيث لا يأتي به الشاعر لجرد إتمام البيت ، فيمكن الاستثناء عنه ، وهذا ما نوافقه عليه ، لأنه صحيح كل الصحة . .

أما مذكروه من ناحية عقل مجافاة الشاعر للوضع اللغوي في استعمال اللفظ ، وكذلك ما أوجبه أن لا يزيد اللفظ على معناه أو ينقص عنه ، فإن الأمرين معا يتصلان بالدلالة الوضعية للكلمات ، لا بد لآلتها الجمالية .

وننتقل الآن إلى ما قالوه خاصا بالمعنى الجزئى : وقد ذكروا في ذلك أموراً ثلاثة ، هى شرف المعنى ، وصحة المعنى ، ثم الإصابة في الوصف ، والمتتبع لحقيقة ما يريدون من هذه الأمور يقف على أن لها معاني لا تتبادر إلى الذهن على قراءة اصطلاحاتهم هذه لأول وهلة .

فشرف المعنى — عندهم — أن يقصد الشاعر إلى ماسمونه : « الاغراب والابداع » ، أى اختيار الصفات المثلث إذا وصف الشاعر أو مدح ، بدون مبالاة بالواقع ولا بالصدق . . وهم لذلك يمتدحون امرأ القيس يصف فرسا بأنها سريعة العدو ، دون أن يستحشها راكبها ، لأنها فرس كريمة ، حين يقول :

على سابح يُعطيك من قبل سُؤله
أفانين جرى غير كز ولا واني

ويفضلون ذلك على وصف امرئ القيس نفسه لخيل البريد بأنها لا تجرى إلا إذا ضربها راكبها بالسياط أو العصي . . مع أن امرأ القيس صادق في الحالين . . لأنه في البيت الأول يصف فرسا كريمة ، وفي الثاني يصف خيل البريد كما كانت عليه . . ومدار تفضيلهم في ذلك هو « الابداع والاغراب أى بلوغ أقصى الصفات ، يقولون : « إنما توصف الفرس بالسرعة في جميع حالاتها ، إذا حركت وإن لم تحرك ، فتشبه بالكواكب والبرق ، والحريق والرياح والغيث والسيل . . . »

والمتتبع لشرف المعنى في كتب النقد القديمة ، يجد أنه مرتبط بهذا الابداع والاغراب الذى سيطر به التقليد على الأصالة والصدق .

وتنتيجة لهذا المبدأ من مبادئ عبود الشعر ، برون أن مدح الشاعر لزين العابدين على بن الحسين بقوله :

بغضى حياء ، ويغضى من مهابته
فما يكلم إلا حين يبتسم
أقل في الحسن من قول أبي نواس في المدح :
وأخفت أهل الشرك حتى إنه
لتخافك النطف التي لم تُخلق

وواضح أن البيت الأول أجود وأصدق ، ولكنه ، في نظرهم ، دون البيت الثاني لأن في بيت أبي نواس « دليلا على المهابة ورسوخها في قلب الشاهد والغالب » . . وهو ما يتفق ومبدأهم العام في جعل الشيء الموصوف أو المملوح « مثلا » . . .

ونعتقد أنهم في هذا متأثرون تأثراً خاطئاً بأرسطو ، حين يتحدث في طرق المأكاة في كتابه : « الشعر » فقال إنه يجوز للشاعر (المؤلف المسرحي) أن يصف أشخاصه في المأساة كما يجب أن يكونوا عليه ، وإن يكن ذلك مستحيلا في الواقع ، لأن الشاعر يقصد إلى إبراز فضائل شخصياته التي خلقها في مأساته ليلحظها المشاهد أو القارئ للمأساة ، وكذا إذا أبرز هذا الشاعر صفات نقص في المسرحية ، فركز في تخيل واحد صفات كثيرة للبخل ، لتكون النقيصة ملحوظة ، وإنما يجوز رسم الشخصيات المسرحية على هذا النحو من الفضائل أو القائص ، لأنها بمثابة نماذج عامة . . وإنما يتحدث أرسطو في المسرحية كما هو معلوم . . ولكن نقادنا نقلوا هذا المعنى من المسرحية إلى القصائد ، واتخذوه مقياسا عاما للجودة ، في قصائد المدح أو الوصف التي يقصد بها مملوح معين أو يوصف فيها شيء محدد ، وهذا اقتباس خاطئ من أرسطو .

ومن الغريب أن يقع في هذا الخطأ عبد القاهر الجرجاني نفسه - وهو خير نقاد العرب القدامى فيما نرى - حين استحسن قول أبي طالب المأموني في بعض وزراء بخارى ، يمدحه بأنه قد عم جوده المعوزين جميعاً فأغناهم ، حتى لم يعد يجد من يطلب منه نوالاً ، فهو لا ينالم إلا رجاء أن يرى من يسأله في المنام ، ما دام لم يجد من يسأله المعروف في اليقظة ، ويقول هذا الشاعر .

لا يذوقُ الإغضاء إلا رجاء
أن يرى طيفَ مستميح رَواحٍ

وهذا تعليل بما هو غير معروف ، ولا مألوف ، وبما هو بعيد من الصدق ولكن عبد القاهر يفضل على قول قيس بن الملوح في ليلة :

وإني لأستغشي وما بيني نَعْسَةٌ
لعلَّ خيالاً منك يلقى خياليسا

وذلك أن الاغراب عند هؤلاء خير من الصدق النفسى أو الواقعى . .
وهذا دليل على أن الصدق - حتى عند من دعوا إليه من نقاد العرب القدامى مثل عبد القاهر نفسه - لم يكن وراءه هدف فى محدد . وقد اتبعوا في ذلك مبدأهم العام فى عمود الشعر :

ويتصل بالمعنى السابق قولهم بالإصابة فى الوصف ، ويقصدون به أن يذكر الشاعر المعانى العامة التى لا تتصل بالموصوف أو المملوح إلا من حيث أنه مثال . . ويذكرون مثلاً على ذلك أن زهيراً كان مصيباً ، لا لأنه مدح هرم بن سنان بصفاته الخاصة ، بل لأنه مدحه بالصفات العامة للرجل الكريم من حيث أنه مثال كريم .

وهم يشترطون لصحة المعنى ألا يخالف الحقيقة التاريخية المعروفة ، إذا تعرض لذكرها ، وهو ما لا اعتراض لنا عليه ، كما يشترطون ألا يخالف

العرف السائد . . ولذلك يرى الآملدى أن البحرى خرج على عمود الشعر .
حين وصف أنه بكى فراق الحبيبة ، وأن الدموع زادت من لهيب شوقه
إز القراق ، يقول البحرى .

نصرت لها الشوق اللجوج بأدمع

تلاحقن في أعقاب وصل تصرماً

ويعلل الآملدى لذلك بأن الشوق يشفيه البكاء ولا يزيد منه . . وإنما
قاس الآملدى البيت بهذا المقياس ، لأن المألوف في الشعر الجاهلى أن البكاء
يشق من الشوق . . وهذا صحيح من ناحية نتيجة البكاء ، أى أن الإنسان
يشعر بعده بما يشبه عملية « التطهير » التى تحدث عنها أرسطو . . ولكن من
ناحية أخرى لا مجافاة للصدق في بيت البحرى ، ذلك أن البكاء فى أثناء
الانفعال يزيد من العاطفة ، كما يزيد الانفعال كذلك على رؤية الفواجع
فى المأساة قبل أن يحدث « التطهير » فيما بعد ، على حسب نظرية أرسطو . .
فكلا المعنيين صحيح ، ولا وجه لنقد البحرى إلا لأنه خالف ماجرى عليه
عرف الشعر الجاهلى .

ومثال آخر لنقدهم للمعنى الجزئى على حسب العرف السائد ، قولهم
إن الشعراء كانوا يقصدون الديار والأطلال للوقوف عليها ، وهم على ركابتهم ،
دون نزول عن مطيهم . . فكان الشاعر يقول : « قفا » ، أو « قفوا » ،
إذا صادف الأطلال فى طريقه ، فإذا اضطر إلى أن يعرج عليها فى مسيره ،
قال : « عوجا » أو « عوجوا » ولذلك رأوا أن الشاعر « كثيراً » قد خالف
هذا العرف حين قال :

خليلى ، هذا ربُعُ عزّة ، فاعقلا

قلوصيكمُ ، ثم ابكيا حيث حلت

لأنه لا تعقل الإبل إلا إذا نزل صاحبها عنها . . على أن « كثيراً » كان
أمويًا وفى العصر الأموى استقلت القصائد بالغزل ، خلافا لما كان عليه

الشعر الجاهلي في جملة ، فلا عجب أن يحظى كثير بالأطلال ، وينزل عن
مطية ليكي عليها .

وأخيراً - فيما يخص صحة المعنى - يشترطون ألا يخالف العرف اللغوي .
ولذا عابوا على أبي تمام وصفه الحلم بالرقعة ، في قوله :

رقيق حواشي الحلم ، لو أن جِلْمَه
بكفئك ، ما ماريتَ في أنه بُرْدٌ .

لأنه لم يصف الحلم بالرقعة أحد من شعراء الجاهلية والإسلام ، وإنما
يوصف الحلم بالعظمة ، والرجحان والثقل والرزاة . . فيقال إنه ثقیل ، وإنه
يزن الجبال . .

ونقف قليلا عند هذا العرف اللغوي ، فنقول إن له جانبين : جانب المجاز
المأثور الذي فرقت فيه اللغة بين المعنى الوضعي والمعنى المجازي ، واشتهر
بين أهل اللغة . . وهذا المجاز خاص بكل لغة ، ففي الأدب الفرنسي مثلا ،
لا يشبه الرجل بالرجل في الحلم ، ولا المرأة بالقمر مثلا . . فإذا تعرض
الكاتب أو الشاعر لنوع من هذا المجاز المأثور الخاص فعليه أن يلتزم بحدود
العرف . . وغالبا ما يلجأ إليه الشاعر التقليدي ، لأن قوائم المجاز من هذيل النوع
أشبه بقوائم القيم التاريخية ، نفهم منها عرف اللغة وطابعها وأدبها الموروث ،
ونعود إليها بالذاكرة ، لا بالأصالة وصدق الاحساس . . ويلتحق بذلك
قولهم : كثير الرماد ، أو جبان الكلب ، كناية عن الكرم ، وما إليها . .
وإذا خالف الشاعر هذا النوع من المجاز اللغوي قصد إلى التجديد ، دل ذلك
على ضيق أفقه فيما يسوقه من تلك المعاني ، كما في قول أبي تمام .

فلويتَ بالمعروف أعناق المني
وحطمتَ بالإنجاز ظهر الموعد

فى هذا البيت يصور الشاعر أن المملوح قد وفى بوعده حين حطمه . .
وليس هذا موافقا لما جرى عليه عرف اللغة . . لأن اللغة - كما لحظ الآمدى -
تقول : صبح وعد فلان إذا تحقق . ويقولون : إذا أخلف وعده فقد أماته . .

ومن هذه الناحية تختص كل لغة بعرف محدد بنوع من المجازات لا يشر كها
فيه سواها ، ومن هذه الناحية ، أيضاً ، ليست المجازات من باب المعقولات
العامة التى تنطق فيها اللغات والأجيال جميعاً ، كما يرى ذلك عبد القاهر ، حين
يطلق القول بأن الاستعارة إذا كانت مفيدة وغير جارية فى اللفظ - وهذا
الأعم الأغلب من أحوالها - فلها لا تختص بالعربية ، بل هى عامة ، ويضرب
مثلا لذلك باستعارة الأسد للشجاع ، والشمس والقمر للى الجمال والبهاء ،
ويتضح مما ذكرنا أن هذا القول على إطلاقه غير مصيب ، لأن الاستعارة
غير مقصورة على المعانى العامة المشتركة فى كل اللغات ، إذ أن لكل لغة
عرفها .

ومن جهة أخرى ، لاشك أن تشبيهات العرب ، وهى أساس استعاراتها ،
صورة لما أحركه العرب فى باديتهم ، وما مرت به تجاربهم . . فينبغى ألا تكون
عقبة فى سبيل التزود بكل معنى جديد ، وصور جديدة ، تسفر عنها المعارف
أو البيئة ، ولا يصح رجوع الشاعر أو الكاتب إلى صنوف الخيال التقليدى
الا إذا كان له أساس من مشاعره الخاصة وتجاربه ، إذ لا ينبغى أن يصور
شعوره بما لا علم له به ولا شعور ، لأن ذلك ينال من صدقه وأصالته الفنية .
ولكن هذا ما لم يلتفت إليه النقاد . . فبعضهم نقد المعانى الجزئية على حسب
العرف اللغوى السائد . . وغالبا ما فعلوا ذلك فى موازناهم . . وهذه ناحية
محمودة ، لأنها تكشف عن أصالة اللغة وخصائصها المجازية ، كما تكشف عن
ضيق الأفق فى التجديد ، حين يتعرض الشاعر لما يخالف هذا العرف ، ظانا
أنه يأتى بعمان طريفة . . وكثيرا ما كان يقع فى هذا التكلف أبو تمام ، كما فى
البيت الذى سبق أن أوردناه له . . وبعض النقاد الآخرين - رغبة منهم فى
تسجيل ما يقضى به هذا العرف - حصروا ما جرى عليه العرب فى طريقهم فى
التخيل ، بذكر التشبيهات التى كانوا يستسيغونها ، يريدون أن يضفوا بذلك

التماذج الحميدة بين يدي الشعراء، فيذكرون أن العرب كانت تُشبه الجميل الباهر الحسن بالشمس، وتشبه المهيب الماضي الأمور بالسيف، وتشبه العالى الهمة بالنجم، والحليم الركين بالجليل، وتشبه عين المرأة والرجل بعين الظبي أو البقرة الوحشية، والأنف بمجد السيف.. ثم يذكرون أن على الشاعر « أن يمزج بين هذه المعاني في التشبيهات فتكثر شواهدا، ويتأكد حسنها.. ويتوقى الاختصار على ذكر هذه المعاني التي يغير عليها، دون الإبداع فيها والتلطف لها، لئلا تكون كالشيء المعاد المملول ». ولذا صار النقد - عند من نحوا هذا المنحى - تلقينا لكيفية الإغارة على معاني الأقدمين، والتلطف فيها، حتى ينجى على القارئ ما بها من تكرار مملول.. فلم يعد النقد إشادة بأصالة الشاعر، ولا كشفاً عن الصلة بين صوره ونجاربه.

وأخيراً نذكر ما قالوه خاصاً بالمعاني الجزئية في داخل القصيدة.. وأهم ما يعنيننا هنا هو ما قالوه خاصاً بما سموه: « التحام أجزاء النظم والتأماها ». ويقصدون أن يتم انتقال الشاعر من كل جزء من أجزاء القصيدة إلى الجزء الذى يليه على نحو جيد، على حسب ما جرت عليه تقاليد القصيدة العربية منذ الجاهلية، على الرغم من أن هذه الأجزاء في القصيدة - من وقوف على الاطلال وذكر الديار والحبيب، والرحلة إلى الممدوح، ثم المدح - لأصلها بينها في الحقيقة، ولا يمكن أن تكون لها وحدة فنية من نوع ما. وإنما يريدون إجادة وصل هذه الأجزاء وكفى.. وهو ما يسمونه « حسن التخلص » من غرض إلى غرض في القصيدة الواحدة.. على أنهم اعترفوا بأن حسن التخلص، على هذا النحو، مما عنى به المتأخرون، دون الجاهليين والمختصرين ولهذا لم يؤثر حديث نقاد العرب عن التحام أجزاء القصيدة في بنية القصيدة، بل اتخلوا القصيدة الجاهلية نموذجاً يحتذى على ما بين أجزائها من تفاوت يتناقض مع مانعها اليوم من معنى الوحدة.. وقد كانت أبيات هذه القصيدة تتوالى على نحو لا يبرره إلا واقع حياة البدوى ومشاعره النفسية.. فكان غالباً ما يتخيل أنه في رحلة، يصادف فيها أطلال منازل الأحبة ورسومها، فيقف يبكها، متذكراً صباه مع حبيبته الراحلة، ويصف مطية في سفره، وغالباً ما كانت الإبل، ويذكر ماصداً في رحلته من أهوال ومشاق،

لينتقل إلى غرض القصيدة من مدح أو غيره . . ثم ينتهي من قصيدته دون أن يعنى بنجاستها . . ومنذ العصر العباسي ، حفل النقاد والشعراء معا باليد وبالاتقال منه إلى الغرض ، ثم بالنجاسة . . وحول ذلك تدور الوجوه البلاغية العربية من براعة الاستهلاك ، والتخلص أو الخروج ، ثم براعة الختام أو المقطع .

ثم عنى النقاد العرب كذلك - منذ القرن الثالث الهجري - بصلة المعاني بعضها ببعض في داخل الجزء الواحد من أجزاء القصيدة التقليدية . . ولذلك عابوا أبيات الشعر التي لا صلة بين معانيها بعضها وبعض . . ويحكي الخاطب أن شاعراً قال لآخر : أنا أشعر منك . فقال له : وبم ذاك ؟ قال لأنى أقول البيت وأغاه ، وتقول البيت وابن عمه .

وفي هذا المعنى يقول الشاعر :

وبعض قريض القوم أو لادُ علة

يكذُ لسانَ الناطقِ المتحفظ

يقصد أن هذا الشعر - لتنافره وانقطاع الصلة بين أبياته - يشبه أبناء الضرائر . .

وقد يخيل للقارئ أن هؤلاء النقاد قد فهموا وحدة القصيدة في معناها العضوي . وهذا خطأ . اقرأ مثلاً قول ابن رشيق : « من حكم النسيب الذي يفتح به الشاعر كلامه أن يكون بمزوجاً بما بعده من مدح أو ذم ، متصلاً به غير منفصل منه ، فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصاله أجزائه بعضها ببعض ، ففى انفصل واحد منها عن الآخر ، وباتنه في صحة التركيب ، غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه ، وتعنى معالم جماله » ويتضح من هذا النص أن تشبيه القصيدة بخلق الإنسان لا يعنى فى شئ أن أجزاءها الفنية ذات وظائف عضوية ، كما نفهم الآن من معنى وحدة القصيدة ، بل كل ما يقصد إليه ابن رشيق هو القول بأن على الشاعر أن يجيد وصل أجزاء القصيدة وصلا

جيداً ، ويذكر مثلاً لذلك إجابة وصل النسيب بالمدح . ثم هذا نص آخر قد يدل من يقرعون متسرعين على أن بعض هؤلاء النقاد قد فهم معنى وحدة القصيدة الفنية او العضوية . .

يقول ابن طباطبا : « وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً ينسق به أوله مع آخره . . . فإذا قدم بيت على بيت دخله الخلل ، كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقص تأليفها . . ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً . . حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً . . لا تناقض في معانيها ، ولا في مبانيها ، ولا تكلف في نسجها » .
ولسكن نفس المؤلف لا يلبث أن يقول :

« ويسلك (الشاعر) منهاج أصحاب الرسائل في بلاغاتهم ، وتصرفهم في مكاتباتهم ، فإن للشعر فصولاً كفصول الرسائل ، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه - على تصرفه في فنونه - صلة لطيفة ، فيتخلص من الغزل إلى المديح ، ومن المديح إلى الشكوى ، ومن الشكوى إلى الاستباحة ، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفياق والنوق . . بالطف مخلص ، وأحسن حكاية ، بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله ، بل يكون متصلاً به وممزجاً معه » . وفي هذا النص يرى ابن طباطبا أن مجرد وصل أجزاء القصيدة - على نظامها المأثور ، في جمعها بين الغزل والمدح ، أو وصف الديار والآثار والنوق - وحدة لها ، فلا يكون المعنى الثاني مفصلاً عما قبله ، متى مخلص الشاعر إليه تخلصاً حسناً ، وإن كان في واقع الأمر مغايراً للمعاني التي سبقتها . . ولا مبرر لجمعها معاً إلا نظام القصيدة التقليدي .

وما سبق يتبين أن عمود الشعر لم تفهم فيه الوحدة إلا على أنها وصل أجزاء القصيدة القديمة بعضها ببعض . فلم يؤثر هذا الإدراك شيئاً في بناء القصيدة . . نعم قد ترك بعض الشعراء البكاء على الأطلال ووصف الإبل ، ولسكنهم استبدلوا بهما وصف الخمر والقصور والمطايا الأخر ، فكان مبلغ جهد النقاد هو الدعوة إلى تقليد الأقدمين أو محاذاتهم . . وكان اعتمادهم على عمود الشعر في معانيه السابقة أبعد ما يكون من التجديد الحق الشامل . كما كان حكمهم على الشعراء المجددين باسم عمود الشعر قاسياً مضللاً في أكثر الأحيان .

وتكاد تنحصر مقاييس النقد المأخوذة من عمود الشعر في تقليد الأقدمين أو محاذاتهم ، وفي الرجوع إلى العرف اللغوي كما شرحنا ، وفي الذوق العام التقليدي الذي غالباً ما يعوزه التجديد ، ثم إلى الإبداع والاعراب على نحو ماسبق . .

ويمكن إرجاع عمود الشعر إلى مقاييس بلاغية محضة في كل ما ذكرناه وقد حرصنا على ذكر كثير من وجوه البلاغة المتصلة بما ذكرنا من معان . . كما يمكن أن ترجع الاغراب والإبداع أو شرف المعنى إلى ماسمونه في البلاغة: المبالغة ، وإن كان هؤلاء النقاد لم يبينوا الصلة بين المبالغة والصدق ، فلم يفتنوا إلى أن المبالغة - من حيث هي - لا تنافي للصدق ، بل قد تتحتم أحياناً من أجل صدق الأداء النفسى . وهذا ما يطول بنا شرحه الآن .

وكان من الخير أن لم يعبا كثير من الشعراء بعمود الشعر وقواعده الصارمة ، فجددوا في معان وصور كثيرة ، على أن أكثر تجديدهم ظل في مجال المعاني الجزئية . . وقد تكلف كثير منهم في الخروج على عمود الشعر ، وأوضح مثل لذلك أبو تمام ، وقد كان شعره مثار كثير من الجدل والخصومة بين أنصار القدماء وأنصار المحدثين . . وظل الخروج على عمود الشعر محدود الأثر في الشعر والنقد قبل العصر الحديث .

ويتبين من تعقبنا على ما ذكره ، أن نقدنا الحديث يتجاوز كثيراً هذه الحدود الضيقة التي ذكرها النقاد قديماً في عمود الشعر ، فنقادنا في العصر الحديث وفي طليعهم الأستاذ العقاد وزميلاه والملازم قد خرجوا على عمود الشعر ، خرجوا منراً بعمود الأثر . . وكان الأستاذ العقاد أعظمهم أثراً وأعمقهم دعوة في نقده . وأول ما يستحق التنويه من نقده هو دعوته إلى وحدة القصيدة العضوية ، وشرحه لهذه الوحدة شرحاً عميقاً ، ثم دعوته إلى الصدق ، وأصالة الشاعر ، ورجوعه إلى ذات نفسه في صوره ، وكذلك دعوته إلى التجديد في الصورة ، وأن جودتها لا ترجع إلى وجه الشبه بين المشبه والمشبه به في التشبيه أو الاستعارة ، مما يسمى في البلاغة القديمة : « الحامع في كل » ، بل ترجع إلى مدى نجاح الصورة في إثارتها للشعور ،

وصلتها بذات النفس . . وبفضله ، وبفضل المجدين من نقادنا أصبحنا لانتظر
إلى الألفاظ والحمل والعبارات ، على أنها جزئيات مستقلة يقاس حسنها في
ذاتها ، بل إننا نفهمها ونقيس حسنها ، ونقف على أخص خصائصها ، في
وظيفتها العامة في بنية القصيدة . . ولا يتسع المجال لبيان صنوف هذا التجديد
المثمر في الشعر الغنائي الحديث ، وهو الذي قام على أنقاض عمود الشعر القديم .

القُرْآن وَصَدَقِ الْأَدَاءُ فِي الشِّعْرِ

زريد في هذا المجال إيجاز القول في قيمة مادعا إليه القرآن الكريم من صدق الأداء في الشعر ، واتفاق هذا الصدق مع تقدم فن الشعر نفسه ، وصلة ذلك بمفهوم الشعر في عهد الرسول ، مع التنبيه إلى أن قليلا من نقاد العرب في القديم هم الذين تنبهوا إلى قيمة صدق الأداء في نطاق ضئيل هو نطاق الصدق الخلقى فحسب ، دون عناية ببيان أثر ذلك الصدق في تقدم الشعر نفسه .

معلوم أن القرآن السكريم نبي عن الرسول صفة الشاعر ، ومما به عن تلك الميزة ، فقال : « وما علمناه الشعر وما ينبغي له » .

وأنكر على من يتهمون القرآن بأنه شعر : « وما هو بقول شاعر ، قليلا ما تؤمنون » . ثم فصل بعض التفصيل ما ينكر على الشعراء من صفات : والشعراء يتبعهم الغاؤون ، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون ، وأنهم يقولون ما لا يفعلون » .

وواضح أن القرآن الكريم لم يعب الشعر من ناحية قوة التصوير ، إذ أن هذه القوة هي مقياس بلاغة الكلام التي بلغ القرآن الكريم فيها قمة الإعجاز ، ولذلك كان كثيرا ما يستشهد شراح هذا الإعجاز على قوة التصوير العامة بكلام البلغاء من نادرين وشعراء ، كما لا يُستطاع إنكار قيمة موسيقى الأداء في الكلام وأنها تعين على قوة هذا التصوير في النثر والنظم معا ، مما تنبه إلى بعضه نقاد العرب القدامى أنفسهم وذكر منه أبو هلال ماسماه : ازدواج في النثر ، وقسمه إلى ماهو متعادل الأجزاء في الطول مُتقاربها ، مثل له من القرآن الكريم بهاتين الآيتين : « وأنه هو أضحك وأبكى ، وأنه هو أمات وأحيا » ، « ولستم بأخذه إلا أن تغمضوا فيه » .

ولمّا الذى ينكره القرآن على الشعر هو الذى ينافى صدق الأداء وهذا متصل بمفهوم الشعر في عصر الرسول نفسه .

ذلك أن شعراء العرب في بادئ الأمر كانوا لا يتكسبون بالشعر ، وكان الشاعر في الجاهلية -- كما يذكر الجاحظ ومن تابعه من النقاد -- أرفع منزلة من الخطيب ، لحاجتهم إلى الشعر في تخليد المآثر وحماية العشيرة ، فلما تكسبوا بالشعر صارت الخطابة فوقه ، ودامت هذه المكانة للشعر عند المسلمين ما ذكر بفضيلة أو حث على خير .

فكان عمر بن الخطاب لا يكاد يعرض له أمر إلا أنشد بيت شعر ، وأوصى عبد الملك بن مروان مؤدب ولده بقوله : « وعلمهم الشعر يمجّدوا وينجّدوا » ويقول معاوية لابنه : « يا بني ارو الشعر وتخلق به ، فلقد هممت يوم صفين بالقرار مرات فاردني عن ذلك إلا قول ابن الاطنابة :

أَبَت لِي هِمَّتِي وَأَبَى بِلَاثِي وَأَخَذَى الْحَمْدَ بِالْثَمَنِ الرَّبِيعِ
وإِقْدَامِي عَلَى الْمَكْرُوهِ نَفْسِي وَضَرَبِي هَامَةَ الْبَطْلِ الْمُشِيعِ
لَا دَفْعَ عَنْ مَكَارِمَ صَالِحَاتٍ وَأَحْمَى بَعْدُ عَنْ عِرْضِي صَحِيعِ

فكانت مهمة الشعر هي تسجيل المآل ، وتصوير آيات البطولة الخلقية ، لتجد سبيلها إلى النفوس ، ثم الدفاع عن القبيلة . ومن ناحية تسجيل الفضائل السائدة تشبه رسالة الشعر العربي نظيرتها في الشعر اليوناني ، إذ كان الناس يستشهدون للخلق السائد وآيات البطولة من كلام هو مبروس كما كان أفلاطون يشيد برسالة الشعر الصادق في تمجيد الألوهية والفضيلة ، وحلى هذا النحو لا سواء يجب أن نفهم بيت أبي تمام إذا أردنا أن نصوب معناه ، حين يقول :

ولولا أمورٌ سنّها الشعرُ مَادَرَى
بُنَاةَ الْعَلَا مِنْ أَيْنَ تَوُتَّى الْمَسْكَارُ

- ٢٤ -

وأول ما نال من مكاتاة الشعر منذ الجاهلية هو التكسب به . ولم تكن العرب في القديم تفعل ذلك ولكن ربما نظم أحدهم في الشكر على صنعة أسديت من قبل إليه ، إعظاما لها ، لأنه لا يستطيع أداء حقها ، وهذا لا ينافي الصدق في حال من حالاته . ولعل خير ما يمثل به لذلك قول رجل من بني عبد الله بن غطفان ، وكان قد جاور في طيء وهو خائف :

جزا الله خيراً طيئاً من عشيرة
ومن صاحبٍ تلقاهم كلَّ مجمعٍ
هم خلطوني بالنفوسِ ودافعوا
ورائي بركني ذي مناكبٍ مدفعٍ
وقالوا : تعلمُ أنَّ مَالَكَ إنَّ يُصَبَّ
نُفْدَكَ ، وإنَّ تُحْبَسَ نَزْرُكَ وَنَشْفَعُ

حتى جاء النابغة الذبياني ، وقبل الصلاة على الشعر ، وخضع للنعمان ابن المنذر ، ثم جاء الأحمشي فجعل الشعر متجرا يتجر به ، ومن هنا نزلت مكاتاة الشعر ، وهان ، لأنه نافي الصدق .

على أن من المادحين من مال إلى تحرى الصدق ، واتخذ له مذهبا ، دافع فيه عما يعتقد . ومن هنا استصوب الرسول عليه الصلاة والسلام شعر حسان الذي يقول :

وإنَّ أشعرَ بيتٍ أنتَ قائلُهُ
بيتٌ يُقالُ إذا أنشدتَهُ صدَقا
ولنما الشعر لبُّ المرءِ ، يعرضُهُ
لي المجالسِ إنَّ صدَقوا وإنَّ كذبا

- ٢٥ -

ولكن أكثر الشعراء والنقاد القدامى ساروا على غير هذا النهج ،
فصلوا بين الشعر والصدق ، دون أن يفسلوا القول في معنى الصدق ، فلم
يفرقوا بين صدق الأداء والنفس والصدق الواقعي ، وصدق التصوير ، أى
الصدق القلبي . ورأى جمهورهم أن الشاعر لا يطالب بصدق ولا هدف
ولا بشئ مما يفرضه الدين « أن الدين بمعزل عن الشعر » . . وهذا إنكار
لقيمة الصدق في الشعر بمعنى الصدق الخلقي على أوسع نطاق .

ثم أحفوا الشاعر كذلك من الصدق الواقعي فتناقضة « الشاعر نفسه في
قصيدتين أو كلمتين - بأن يصف شيئا وصفا حسنا ، ثم يلزمه بعد ذلك ذما
يبتا - غير منكسر عليه ولا معيب من فعله » وحسبه المهارة في الصياغة ولو أدى .
ذلك إلى تزييف الحقائق . والذي يراد من الشاعر - في نظرهم - هو زخرف
القول « وإن زخرفه بقول الزور وقد ف المحصنات ، فليس فحش المعنى في
نفسه مما يزيل جودة الشعر ، كما لا يعيب النجار رداءة الخشب في ذاته » .
وكم من جواد بخله الشعر وبخيل سخاه ، وشجاع وممه بالجن وجبان ساوى
به الليث . . وغبي قضى له بالفهم وطائش ادعى له طبيعة الحكم .

ولم يعد ذلك نقصا في الشعر لدى هؤلاء النقاد ، وهم يعلمون أن الشعراء
يفعلون ذلك اتباعا لأهوائهم ، أو طلبا للكسب بشعرهم من قوى النفوذ
والجاه . وقد تنبه إلى خطر ذلك بعض النقاد ، فقسم الشعر إلى ماهو خير كله ،
وإلى ماهو ظرف كله ، ثم إلى ماهو شر كله « وذلك هو الهجاء وما تسرع
به الشاعر إلى أعراض الناس ، وشعر يتكسب به ، وذلك أن يحمل إلى كل
سوق ما ينفق فيها » .

ومن أجل ذلك استبين بقيمة الشعر في جملة ، يقول الأصمعي : « الشعر
نكد بابه الشر . . » وترفع كثير من الشعراء عن قول الشعر بعد أن أسلموا .
فهذا لبيد بن أبي ربيعة لم يقل سوى بيت واحد بعد أن أسلم ويقال إن هذا
البيت هو :

الحمد لله إذ لم يأتني أجلى

حتى كسانى من الإسلام سريالا

- ٢٦ -

وقد أجاب عمر بن الخطاب - حين استشهد عمر من شعره - بقوله :
ما كنت لأقول شعراً بعد أن علمني الله من القرآن .

على أن في الآية الكريمة التي أوردناها في صدر هذا المقال ، ما يدل على
أن الشعر ، من حيث هو ، لا يتنافى مع قضايا الخلق والدين ، ولكنه
يتنافى معه من ناحية مفهومه الذي كان سائداً حين ذاك حين لم يكن الشعراء
يحفلون بالصدق في صورة من صوره :

والشعراء يتبعهم الغاؤون ، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون ، وأنهم
يقولون ما لا يفعلون ، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات . . .

وذلك أن الشعراء الذين يحفلون بالصدق كانوا قلة . وكان الشعر في
حاجة إلى استقامة مفهومه بصلاحه وصلاح أهله . وذلك عن طريق الصدق
بحيث لا يعبر الشاعر عما لا يعتقد ، ولا يسوقه متجراً يتكسب به ، فيمتنه
ويمتن به نفسه . ولو أن النقاد القدامى وجهوا جهودهم إلى إقامة معنى الشعر
بتقويمه على أساس صدقه ، كما تنبه الآية الكريمة إليه ، وكما اهتمت إلى
ذلك النقاد المحدثون في فرضهم صدق الأداء النفسي والفني ، لبلغ الشعر
العربي منذ القديم منزلة أرقى مما وصل إليها ولما كان قد ارتقى إلى مرتبة
عالية .

حقاً كان شعر المدح لدى الأمم الأخرى في القديم ، ولكنه كان
محدوداً إذا قيس بشعر الملاحم والمسرحيات ثم القصص التي كان لها أثر
كبير في توثيق الأدب بالمجتمع وأداء رسالته لدى تلك الأمم ، وإليك مثلاً
الشعر الفارسي القديم . ف شعر المدح محدود فيه ، ولم يرتق الأدب الفارسي
القديم إلى النطاق العالمي عن طريق هذا النوع من الشعر ، بل عن طريق
التجارب الصادقة وشعر القصص والملاحم .

على أنا تنبه إلى أن قلة شعراء العرب القدامى والنقاد كذلك لم تحفل بغير
الشعر الصادق . فقد تسامى هؤلاء عن التكسب بالشعر ، ومن هؤلاء جميل

- ٢٧ -

ابن معمر ، وعباس بن الأحنف ، ويحيى بن نوفل الحميري الذي يقول في
بلال بن أبي بردة :

فلو كُنْتُ مُمتدِحاً للنَّوا ل فَتَى لا مَتَدَحْتُ عَلَيْهِ بلالا
ولكنني لَسْتُ مِمَّنْ يُرِيدُ . دُبِمَدَحَ الرجال الكرام السُّؤالا
سيكفي الكريم إِخاء الكريه . ويقنعُ بالودِّ منه منالا
ويقول عبد الصمد بن المعدل :

تُكَلِّفُنِي إِذْلالَ نَفْسِي لِعِزِّها
وهان عليها أَنْ أَهانَ لِتُكْرَما
تقول : سلر المعروف يحيى بن أكثم
فقلت : سليه رُبُّ يَحْيَى بن أَكْثَم

ويعبر حكيم من شعراء القرم عن قدر الشاعر ، وعن تبعه من يحط من
قدر نفسه حين يكذب في مدحه ، وهذا الشاعر هو ناصر خسرو (٣٩٤ -
٤٨١ هـ) حين يقول ما ترجمته :

إذا انْخَلَّتْ الشعر لك مهنة
وانْخَلَدَ آخر كذلك مهنة الموسيقى
فكم تصف من مرج ومن خزاى
ووجه هو القمر ، وذوابة هى العنبر
وتمدح بالعلم وثقاء الجواهر
من رأس ملوّه الجهل ودناءة الأصل
وتمشو نظمك بالأباطيل والطمع
والأباطيل رأس مال الكافر
أنا الذى لا يصب على أقدام الخنازير
نفيس درر لغة القرم

هنا ، وكبار النقاد في العالم منذ أرسطو حتى اليوم يحتمون الصديق ، لا من أجل الخلق وآثره في المجتمع فحسب ، بل من أجل تقدم الشعر نفسه . فاقوى الشعر في الأداء هو ما صدقت فيه العاطفة وصدق فيه فكر قائله . وليس من باب المصادفة أن تكون أسمى القصائد من الناحية الفنية هي التي اعتمدت على تجارب حبر عنها الشاعر في صدق نفسي وإخلاص فكري وشعوري . وقد أخذ نقادنا المحدثون وكثير من شعرائنا المحدثين بهذا المبدأ ، فساد التعبير عن التجارب ، ومات الشعر المدح أو كاد ، كما كثر التعبير عن الوجدان الاجتهادي إلى جانب الوجدان الفردي الصادق . ولهذا الوجهة الصالحة بهت الآية الكريمة ، واستجاب إليها ذور العقول والألباب الذين يستمعون القول فيتعلمون أحسنه .

العقاد رائد الاتجاهات المعاصرة في الشعر العربي

كنت أعتقد دائماً أن الكتابة عن المرحوم الأستاذ العقاد ليست بالأمر اليسير ، ويجب أن يهيئها ويترى فيها كل من يحس بتبعية الكتابة عن أعظم شخصية ظهرت في تاريخ فكرنا الحديث ، وليس ذلك بسبب غزارة النتاج الفكري ، والفني ، والتقدي ، وعمق هذا النتاج ، وامتداد مياديه فحسب ، مما انفرد به العقاد بين مفكرينا منذ نهضتنا الحديثة ، ولكن على الأخص لأن وراء ذلك كله شخصية العقاد التي تنتظم هذا النتاج كله وتؤلف بينه ، وتتوحد معه ، حتى ليتحتم على الباحث هنا - مع ضرورة تلذذه بالصبر وطول الأناة فيما يقرأ أو يفكر - أن يكون ذا ثقافة تهيئ له أن يتغلغل إلى هذه المجالات أولاً ، ثم يحلها محلها من ثقافة العقاد وحياته ، والعقاد الإنسان ، والعقاد المفكر ، والعقاد الفنان ، ثم العقاد الأصيل الذي اختط لنفسه منهجاً في الحياة صادراً عن شخصيته هو ، في فترات كان الملقق والنفاق والتهريج وتلون الحزباء من وسائل الظهور حتى في مجالات الثقافة نفسها ، وكان خطر هذه الوسائل غير مقصود على الجانب الاجتماعي والخلقى بعامه ، بل كان يتعدى كل ذلك إلى ما هو أخطر ، إذ كان يبعث الهوى على التفضيل عن البحث الجاد وروية الحقائق كما هي لدى من تصدوا لزيادة حركتنا الفكرية في جيل العقاد . فكان بعضهم يهدم لذات الهدم ، متى رأى ذلك وسيلة للظهور ، ويخالف الذات المخالفة وعن غير اقتناع بينه وبين نفسه ، متى رأى ذلك طريقاً للتغلب وفي الحالة الأولى قد يهدم ما استقر من تراث ، لا لأجل تقويمه ، ولكن لانكاره جملة ، وفي الحالة الثانية ، يقوض سواء ليرتفع على أنقاضهم ، وبين الجري وراء المزايم التي تتسم بظاهر العلم ، والجري وراء الهوى الذي ينبعث عن صفة الأثرة البغيضة يتبجح الباطل في صورة الحق ، وينطلي الزيف وتجد السطحية سبيلها إلى عقول الدهماء الذين يتصفقون

الجلدة لذات الجلدة ، ويستمرثون الانطلاق ، ولو إلى فوضى ، لها طابع ذهني ، تبدو فيه محاكاة عياء ، كحكاكة القروء ، ويشتهب هذا الانحراف لدى السطحيين من المثقفين بالتجديد الحقيقي الذي يقوم القديم تقوياً سليماً ، مدعماً بثقافة نظرية عميقة ، التجديد الذي لا يعرف رحمة في سبيل تمييز ما يستحق البقاء مما أصبح موضوعياً مردده إلى تاريخ الفكر ، وقد كان التجديد كله ميلاً لحفز الهمة ، وتفتح البصائر إلى مجالات خصبة ، ولكن الاشتباه بين التيارين السابقين في مجالات الفكر والأدب في نهضتنا الحديثة في مطلع هذا القرن أوجد لبلة في الفهم بين التجديد وأدعيائه ، فوجد معسكر الرجعيين في الثقافة ثغرة أتاحها نزعة الأدعياء حتى أنكروا التجديد كله جملة ، أو استأنموا إلى سطح الدعوات الحزمية وبهرجها ، فأنصرفوا عن التعمق الذي من شأنه أن يدعم التجديد الصحيح .

وكثيراً ما ظهر دعاة التجديد في الشعر المعاصر بمظهر المعادة للعقاد ، لأنه لم يقر مذهبوا إليه من تجديد في موسيقى الشعر الجديد ، زاعمين أن العقاد عدوهم اللدود في هذا الجانب . وهنا هنا أن ثبت أن العقاد قد مهد لهم الطريق لدعوتهم هذه ، وكان رائدهم إلى جوهرها ، وقد أرسى حججهم النظرية فيها أكثر بما أرسوا هم أنفسهم ، وقد صرفهم ذلك عن رؤية أعدائهم الحقيقيين ممن يسترون بالصمت تقية ، على حين أن هؤلاء الأعداء المتوارين عن أعين هؤلاء الدعاة ، هم في الواقع الذين يصح أن يروا فيهم العقبة التي كانت خليقة أن تطيح بالدعوة الجديدة من أساسها ، وإنما تمحدثنا عن دعوة الشعر الجديد ، لا عن الشعر الجديد نفسه لأن الدعوة في نفسها صحيحة ، وإن أسمى تطبيقها في الأهم الأغلب من حالاتها ، ولعل هذا من أهم الأسباب التي دعت الأستاذ العقاد أن يقف من الشعر الجديد ودعائه موقف الجحود له ، وإن كان قد يسر الطريق أمام هؤلاء المجددين بنظراته العميقة في بناء القصيدة وصورها ، وهي النقطة التي تقتصر على عرضها في هذا المجال .

كان العقاد الوحيد بين أقرانه الذي أرسى دعائم نقده على ثقافة نظرية وفلسفية واسعة ، هيات له أن ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه كلا ، وأن

ينظر بعد ذلك إلى الجزئيات في ضوء هذا الكل . وقد عرف كيف يمثل الثقافة العالمية ، في جانبها النظرى والعلمى ، بعد أن اطلع أدق اطلاع وأوسع على تراثنا الأدبي القديم الذى تنلوقه بحاسته الفنية المرهفة الخلاقة ، فاهتدى بذلك كله إلى ما يدعم بناء القصيدة العربية ، ويهيئ للشعر أن يؤدى رسالته ، بتوفير الوسائل التصويرية الحديثة لها ، وكان من أثر ذلك أن تجدد إدراكنا الفنى ، فقومنا المفهومات القديمة على منهج جديد ، ولا زلنا نجد صعوبة في تقييم هذا الإدراك على وجهه الصحيح ، حتى لدى بعض من يتصدون للتقديرات الجامعات ومعاهد التعليم ، ممن لا يكلفون أنفسهم مشقة الجهد وتعرف الصواب ، في نظريات استقرت ورسى في الفكر العالمى منذ ما يزيد على قرن ونصف من الزمان ، وكان للعقاد فضل جلالتها لدينا على وجهها الصحيح العميق .

من المشهور الذى نشير إليه دون تفصيل : أن بناء القصيدة القديم يقوم على مواصفات عامة ، بررتها بيئة البدوى في عصور الشعر العربى الأول ثم أقرتها ، وجمدتها اعتبارات عمود الشعر ، كما فهمه نقاد العرب وشرحوه ، ففى خيال الشاعر البدوى ، أنه يمتطى ناقته ، أو جملته للرحلة ، فيمر بالديار والأطلال فيتذكر صباه ، ثم يصف ما يراه في رحلته من نبات البادية وما يعانى في هذا الشعر كى يصل إلى الممدوح ، فيستميله إلى العطاء بما قاسى من مشقة الرحلة إليه ، ويصل ذلك بالمدح وعلى الرغم من أن كثيرا من القصائد القديمة لم تتبع هذا المنهج في حرفيته ، كما أقره القدماء ، فقد كان من نتيجة إقرار النقاد له ، وغلبة سلطانه على معظم الشعراء ، أن غاب عن هؤلاء جميعا معنى الوحدة الفنية للقصيدة ، حتى أن أبانواس حين أراد الشاعر أن يصف ما يرى لا مسمع عنه ، اقتصر على الدعوة إلى استبدال وصف الخمر ومجالسه ، بالوقوف على الأطلال في مطلع القصائد ، مما هو مشهور ومعروف ، لانتظيل على القارئ بإيراده .

وإذن قام بناء القصيدة الجاهلية على أغراض متنافرة متعددة ، يوردها الشاعر العربى القديم على سبيل التذاعى النفسى الذى لا يستلزم ارتباطاً ما ،

من نوع ما ، سوى ما تبرره البيئة البدوية ، وخيال الشاعر في الرحلة ، وهذا ما يتضح من نص قدامى النقاد ، على « التهام أجزاء النظم ، والتأماما ، فالالتحام يقتضى وصلا غير طبعى بين أجزاء لا تربطها وحدة طبيعية ، وفي ضوء هذا الفهم القديم لبناء القصيدة العربية ينص الجاحظ على ماسماه : « القرآن » فيما يرويه عن رؤبة الرجاز ، ثم يفسره بالتشابه والموافقة ، ويوضحه بروايته لما قاله بعض الشعراء لآخر : « أنا أشعر منك . . . لأنى أقول البيت ، وأناه ، وأنت تقول البيت وابن عمه » فبلغ جهدهم أنهم استجادوا وصل الأبيات المتوافقة في داخل كل جزء من أجزاء القصيدة على حدة ، ثم لحم هذا الجزء بسواه على سبيل ماسموه : « التخلص » أو « الخروج » وهو في نظرهم ميزة المحدثين ، ولكنه لا يخرج القصيدة من نطاق التفكك ، وعلى أساس هذا « التخلص » أو « الخروج » مدحوا مثل قول المتنبي . . .

لا والذى هو عالمٌ أن النوى صَبْرٌ ، وأنَّ أبا الحسينِ كريمٌ

فقد انتقل المتنبي ، من شكوى الوجد والصبابة ، انتقالا جيدا في نظرهم ، إلى مدح أبي الحسين ، لأنه جعل الأمرين كليهما موضوع علم الله ، وعلم الله يسع كل شيء حتى المتضادات ، وهذا الجمع للفرضين ، في مطلق العلم ، كاف لتبرير الانتقال فنياً لدى أولئك النقاد جميعاً ، لافرق بين كلام ابن طهاتبا وغيره ، ممن تحدثوا ، عما ظاهره اقتضاء بناء القصيدة لوحدة بها تربط أجزاءها ، ارتباط الكلمة الواحدة لأن ابن طهاتبا « نفسه ، يورد مثالا لما نال بناء القصيدة التي بين البكاء على الأطلال ، والوقوف على الناقة والغزل والرحلة ، والامتناع على نحو ما قلنا ، متى أجاد الشاعر وصلها بالتخلص المذكور .

فاذا تحدث ابن رشيق عن أن القصيدة ينبغي أن تكون كخلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض فتي انفصل واحد عن الآخر ، وبابته في صحة التركيب ، عاد بالجسم عاهة ، تحون محاسنه ، وتنفى معالم جماله ، . . .

فلا يصح بحال أن نفهم ذلك على أنه دعوة إلى وحدة في معنى ما نفهم حديثاً من الوحدة القصيدة ، بل يجب أن نفهم ذلك في ضوء اعتبارات عمود الشعر ، في « التحام » أجزاء النظم والثامها ، هذا الالتحام الذي بينا مفهومه ، وبديهي أن يكون الأمر كذلك مادام ابن رشيق نفسه ، يصدر كلامه السابق بقوله : « من حكم التسيب الذي يفتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم ، متصلاً به ، غير منفصل عنه ، فان القصيدة مثلها ، مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض . . . إلى آخر ما أوردت من النص السابق ، فلا ينبغي أن يصرفنا تشبيه القصيدة بخلق الإنسان في كلام ابن رشيق عن حقيقة معناه الواضح ، في سياق كلامه ، كما زعم بعض من أرادوا تمويه أمور النقد ، وإشاعة لبسها - عن سوء نية وقصور فيما نرى - لأنهم لا يسهل عليهم فهم الحديد وبينه وبينهم نفور مستحكم ، بل إننا نرى أن ابن رشيق في كلامه السابق يفهم أن وحدة القصيدة مقصورة على وصل أجزائها ، التي لا وحدة لها في الأصل ، وصلاً يشبه وصل بعض أعضاء الجسم ببعض ، من حيث أن هذه الأعضاء تؤلف في عاقبة الأمر مخلوقاً كاملاً ، وإن لم تكن الصلة محقة في تجاوز بعض أجزاء جسمه لبعض ، فأية صلة بين العين والأنف ، أو بين اللسان والأذن ، سوى التجاور ؟ . . . وهذا ما يبرر في نظره التحام الأجزاء وكفى . وإذن يتخير ابن رشيق وأمثاله فكرة الوحدة العضوية سبيلاً لاقرار مفهوم يناقض تمام المناقضة مفهوم وحدة القصيدة كما يفهمه المثقفون جميعاً اليوم .

فوحدة البناء والنظر إلى القصيدة بوصفها كلا يؤلف وحدة ، كانت معروفة تماماً لدى النقاد القدامى وعند الشعراء ، إلا ما أتى عفا من القصائد القديمة ، نتيجة لصندوق التجربة ووحدة الطبيعة ، كما في بعض قصائد الغزل العذري والاعتداليات ، والشعر القصصي .

ومهمة النقد الأدبي في العالم ، منذ وجد ، أن ينضج بالعناصر الصحيحة ، في الأدب وينميها ، ولا يقنع بكل ماسبق في هذا التراث من وسائل فنية ، وذلك كي تصبح وسائل التضييق الفني واعية ، فيتاح للأدب والشعر أن يؤدي رسالتهما على خير وجه ، على حسب ما يتطلب منهما على مر العصور .

ولو أن أرسطو قد قبل المسرحيات اليونانية كما عرفها والأدب الملحمي كما قرأه ، لما تقدم الأدب العالمي ، فقد استوعبه اطلاعاً ، واستشف منه مبادئ تقوم على أسس نقد نظري ، يتعلق بوحدة العمل الأدبي ، وصوره الخزنية ، في ضوء البناء العام . وباسم ما اكتشفه حاب هومبروس سيد الشعراء في نظره - في بعض المواضع - وأشاد به في مواضع أخرى ، كما فعل كذلك سوفوكليس ، ويوربيدس ، وترات في كل ذلك عبقرية الخلاقة التي أثرت في نقد العالم كله . وإنما أوردنا هذا الأمر البديهي لأنا حريصون على نبي ما يتعلق به أوهام المتخلفين الذين يرون أن نقد التراث ، رغبة في النهوض به وإكماله ، وتمييز جوانبه - مع الإحاطة أولاً - أمر يستوجب الحعود والانكار ، وعدم الوفاء للماضي ، ورأيهم هذا يخالف طبيعة الأشياء ، وأظن الأمر من الواضح بحيث يكفي الإشارة إليه للحضه من أساسه - فوسائل التصوير الفنية والنهوض بها تفتقر جوهرها عن المسائل التي تقوم على الاستقرار . فرفع الفاعل مثلاً ، يقوم في اللغة على استقرار يتطلب زولا عليه ، احتفاظاً بمفهوم اللغة ، ووظيفتها ، ولكن ليست الحال كذلك في بناء القصيدة ، ووسائل تصويرها ، وعلماً إذا تعرضنا للرد على هذه الاعتراضات الثقافية التي يتمسك بها بعض من يحملون من أنفسهم المداخلين عن التراث ضد من يريدون إكماله بما استجد ، وهؤلاء هم الأوفياء الحقيقيون له ، ولستنا بعد في عصر أبي نواس الذي رمى بالشعوبية لأنه دعا إلى أن يضيف الشاعر ما يرى حين قال قديماً :

تصف الطلول على السماع بها
أقلوا العيان كانت في الحكم ؟
وإذا وصفت الشيء متبعاً . .

لم تخل من خطأ ، ومن وهم !

فقد تجاوزنا كثيراً عصر أبي نواس كما تجاوزنا دعوته .

والذي دعا إليه العقاد أن تكون القصيدة ذات وحدة في بنائها ، لا في

موضوعها فحسب ، بل تصميمها في التجربة وتآزر صورها ، لتصوير هذه التجربة ، تصورا حيا ، ويستلزم ذلك استنكار الوقوف عند مفهوم عود الشعر القديم في الاكتفاء بالتحام أجزاء القصيدة ، كما يستلزم ذلك القضاء على الاعتداد بالبيت على أنه الوحدة في بناء القصيدة ، ومن شأن البناء الجديد أن تكون الصور فيه بمثابة موجات حية بتعمق المشاعر النفسية الموحدة ، لا أبياتاً متفرقة يلتحم بعضها ببعض ، ولا أغراضاً متنافرة يجمعها تداعي المعاني ، حتى لو كان صادقا كما في الشعر الجاهلي ، فإنا إذا أصبح تقليداً عند من كانوا يتبعون البناء الجاهلي للقصيدة ، على حين هم في ملابسات للحياة مخالفة ، على سبيل التقليد :

وعلى هذا الأساس الصادق الوفي للقديم يقارن الأستاذ العقاد الشعر العربي القديم بالشعر الإنجليزي الرومانتيكي (ساعات بين الكتب سنة ١٩٢٧) فيقول : « . . . إنك ترى الارتباط قليلا بين معاني القصيدة العربية . . . ومن هنا كانت وحدة الشعر عندنا البيت ، وكانت وحدته عندهم القصيدة ، فالأبيات العربية طفرة بعد طفرة ، والأبيات الإنجليزية موجة تدخل في موجة ، لا تنفصل من التيار المتسلسل الفياض » . وفي الفصول (١٩٢٢) يحدد العقاد تفكك القصيدة ، والتفكك « . أن تكون القصيدة مجموهاً مبدداً من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير وحدة الوزن والقافية . . . ولتوفية البيان نقول : إن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً يكمل فيها تصور خاطر ، أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصور بأجزائها ، والحن الموسيقى بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع ، أو تغيرت النسبة ، أضل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي ، يقوم كل منها مقام جهاز من أجهزته ، ولا يفتى عنه غيره في موضعه إلا كما تفتى الأذن عن العين ، أو القدم عن الكف ، أو القلب عن المعدة . . . » وفي موضع آخر من نفس الكتاب يوضح العقاد الوحدة عنده ، وأنها تختلف عن المفهوم القديم في عود الشعر ، قائلاً : « نبيه من يستبهم عليه الأمر إلى أننا لا نريد تحقيقاً كتحقيق الأقيسة المنطقية ، ولا تقسماً كتقسيم المسائل الرياضية ، وإنما نريد أن يشيع الخاطر في القصيدة ولا ينفرد كل بيت بخاطر . . ثم يؤكد

العقاد أن القصيدة بنية كاملة . . . وأن الإعجاب ببيت القصيدة جهل بالشعر والأدب ، وميزان في النقد يجب أن نحطمه ونعني عليه .

وتتضح أهمية هذا الإدراك الجديد البناء ، إذا وازنا بينه وبين إدراك من نعدمهم من رواد التجديد من أقران العقاد كالأستاذ الدكتور طه حسين الذي ظل يعنى في نقده التطبيق للشعر بجزئيات القصيدة ، وأبيات هذه الأجزاء وجزئيات هذه الأبيات اللغوية ، دون مبالاة بالوحدة التي لا تتضح قيمة هذه الجزئيات إلا في صحتها ، ولم يدع إلى تجديد في هذا المجال ، بل إنه ليليد عدوا لهذا الإدراك الجديد الذي استقر في النقد العالمى ، منذ الرومانتيكيين كما أشرنا من قبل ، فهو يقول في حديث الأربعاء على لسان متسائل يورد جوهر دعوة العقاد - التي اتفق العقاد في مبادئها مع مدرسة الديوان ، وإن ظل أعقهم وأكلمهم فهما لها - : « ألت تشفق على مساكنات الشباب أن تفسدها هذه النماذج والمثل (مثل القصائد القديمة) وأن تعوقها عن أن تبلغ ما تريد لها من فهم القصيدة ، وإنشائها على أن لها وحدة داخلية جوهرية ، تتصل بالمعنى قبل أن تتصل باللفظ : بالوزن والقافية ؟ ! » ثم يجيب الدكتور فيما يجيب - هذا المتسائل الذي اختصر دعوة العقاد ، يقول الدكتور :

« . . . وما سمعت من خصوم الشعر القديم حديثهم عن وحدة القصيدة عند المحدثين ، وتفككها عند القدماء إلا ضحكوا وأغرقت في الضحك ، وتفكك القصيدة العربية القديمة واقتصار وحدتها على الوزن والقافية دون المعنى ، أسطورة ياسيدى من هذه الأساطير التي أنشأها الافتتان بالأدب الأوروبي الحديث ، والقصور عن تلوق الأدب العربي القديم . ثم يسوى الدكتور بين الشعر العربي القديم وغيره في هذه الوحدة : « ولست أريد أن أبعد في التدليل على أن الشعر العربي القديم كغيره من الشعر . قد استوفى حظه من هذه الوحدة المعنوية ، وجاءت القصيدة من قصائده ملتزمة الأجزاء قد نسقت أحسن تنسيق وأجمله . . . » ويطبق هذه الوحدة التي ارتضاها على قصيدة لبيد التي مطلعها :

غفت الديار محلها فمقامها يخنى ، تأبّد غولها فَرَجامها ..

وليس الأستاذ العقاد وأضرابه من مثل مطران وشكري والمازني بقاصرين عن تلوق الشعر القديم ، وروايته وملابسات هذه الرواية ، وهما السببان اللذان عزا إليهما الدكتور السبب في دعوة هؤلاء إلى وحدة القصيدة وحدة عضوية ، كما أنهم ليسوا من خصوم الشعر القديم في حين هم من أعلم الناس به ، وأقدرهم على تلوقه ، وليس الأستاذ العقاد هو الذي يعد من خصوم الشعر القديم ، وكان واسع الاطلاع على دقائقه وحافظا على قيامه وتفهمه ، بوصفه تراثاً قائماً صحيحاً ، ولكن الذي ليس فيه أدنى ريب أن الشعر الأوربي قد مر بمراحل في تجديده وتطوره ، وأن ميلاد الشعر الغنائي في مفهومه الحديث ، قد اصطحب ، بل قام ، على الدعوة القائمة بالوحدة العضوية للقصيدة الغنائية ، ولم يكن ذلك من دعاة التجديد في الغرب جحوداً لتراثهم ، أو خصومة له بل كان واجبا يتعمون به تراثهم ، وينمونونه ويغيّفون إليه ما انتهى إليه من جهد الأقدمين . وهذا مفهوم التجديد البعيد من الخصومة المفرضة في كل عصر .

وسيلذكر تاريخ الشعر في نهجتنا الحديثة للأستاذ العقاد وأضرابه ، قدرتهم على فهم طبيعة التجديد ، وأنه ليس اندفاعا وراء الغرب ، لتقويض التراث كما فعل سواهم ، بل إنه صادر عن إيمان صلب لديهم عن ثقافة واسعة عميقة قصر مواهم عنها .

ولما عزونا إلى الأستاذ العقاد فكرة الوحدة العضوية في هذا المجال ، وفي مواضع أخرى مما كتبنا ، لأنه كان - دون أضرابه من الدعاة لهذه الوحدة - أعمقهم فهما لها ، وإدراكاً لدقائقها ، واقتناعاً بآثارها الفنية الغزيرة وقد أشرنا إلى أنه بدأ في الدعوة إليها من عام ١٩٠٨ ، ثم دأب على الدعوة واكتشف أبعادها ودافع عنها ، واستوعب مفهومها الصحيح منذ بدأ بالكتابة فيها .

وكان فهم الوحدة المعنوية على نحو ما طبقه الدكتور على قصيدة لييد
ذا أثر سمي في النقد في الجامعات حتى اليوم ، ونقله من لم يبذلوا جهداً في
عراة الشعر الغربي والاطلاع على تاريخه ، أو من قصرت وسائلهم في هذه
السييل قرأوا من اليسير ، الوقوف عند أقوال برددونها عن غير علم ، وأدنى
اطلاع .

وندع الأستاذ العقاد يشرح الأثر الفني لتوافر الوحدة المعنوية ، والفرق
بين الادراكين القديم والجديد بجاهه ، متطلباً جمهوراً جديداً لهذه النزعة
الجديدية في بناء القصيدة الحديث : « إنني كنت أختار موضوعات قصائدي
ولست أحسب في اختيارها وصياغتها حساباً للذين يأخذون الشعر بيتاً بيتاً ،
ثم لا يفرقون بين الأبيات التي توضع في قصيدة واحدة ، والأبيات التي
توضع في قصائد شتى بغير الاتفاق في الوزن والقافية فهؤلاء لا أحاطهم
راضين عن هذا الديوان ، ولا أحب أن أرضيهم في معنى ولا صياغة ، لأن
الأسلوب الذي يطلبه قارئ يكتفى بالبيت بعد البيت كأنه شيء مستقل عما
قبله وبعده - غير الأسلوب الذي يطلبه قارئ يحوجه البيت إلى تذكر ما سبقه .
وترقب ما بعده . فهذا لا يستريح تشوقه إلا بعد الفراغ من القصيدة ولا يحكم
على أسلوبها إلا بنسقتها الشامل ، لا قسماتها وأبياتها ، أما ذلك فليس يطلب
إلا معنى على قدر البيت وليس يظن القصيدة شيئاً إلا أن يكون فيها بيت
قصيد ، ولو كانت هي لغوا مبدداً ، لا موجب لاتساقه في نظام . ولا حيلة
لنا في اجتناب التباين الذي بين حزب البيت وحزب القصيدة لأن الأسلوبين
مختلفان أشد الاختلاف ، والنوقيان قلما يتفقان على نقد ولا استحسان ، وقد
بنى أسلوب الأبيات المتفرقة بمطالب نفوس سواذج تخلو من الخواج المركبة ،
والنظريات المتعددة ، والمعانف التي تتناول الاحساس بالتنويع والتحليل ،
ولسكنه لا يبنى بمطالب النفوس التي تتجاوب فيها المعرفة والإحساس وتنظر
إلى الدنيا بعين تلمح فيها شيئاً غير هذا النظر الآلى المباح للجميع » .

وإنما حرصنا على ايراد أكثر النص السابق الذي يرجع تاريخ ظهوره إلى
عام ١٩٢٨ لأنه فيما نرى لا يشرح أهمية الوحدة المعنوية من الناحية المعنوية

فحسب ، بل يربطها أوثق رباط بصدق التجربة وعمقها ، ووحدها فيما نفهم لها من معان في عصرنا الحاضر .

فلذا استقام لدعاة الشعر المعاصر إدراك جديد للتجربة ، ووحدة القصيدة العضوية على نحو ما رأينا فإن الإدراك القديم في فهم الوحدة المبنية على البيت أو بيت القصيدة ، ينهار من أساسه ، لتحل محله وحدة الشعور ، كى تصير القصيدة ، بمثابة موجات شعورية ينتظمها خاطر كبير ، أو عدة خواطر متجانسة تؤلف في مجموعها وحدة ، وتنقل الأهمية بذلك من البيت إلى الصورة ، وينحصر الاعتداد بها في البناء الكلى لا في مجموعة الأغراض المتناثرة التى يلحم الشاعر بين أجزائها . ولم يتعمق أحد في هذا الفهم الحديث للبناء الكلى ، كما تعمق العقاد في الجيل الماضى ، بل لم يقتنع بالفكرة ويدافع عنها مبدأً حاليًا عاما كما يقتنع هو .

ونقر بأن دعوة العقاد تلك كانت في نطاق الوحدة كما فهمها ودعا إليها الرومانتيكيون ، وأنه بنى الصورة الكلية على صور تتآزر لأكملها لتثير الشعور والأحاسيس وتنظم الخواطر ، لا لتقف عند ظاهر الحس ، وهوى ذلك كله ذو نزعة أقرب إلى النزعة الرومانتيكية ، ولكن الذى يهمنى خاصة هو أن نستحصل آمين ان انتقال الأهمية من البيت إلى الصورة والاعتداد بالبناء الكلى لفهم الدفعات الشعورية ، في صورها الفنية الجزئية العضوية هما أساس الفلسفة للوزن الجديد في دعوة أصحاب الشعر الجديد ، ولا تيسر لهم دعوتهم إلا بعد التسليم بتلك النزعة التجديدية التى كان العقاد صاحبها ، وغضبت حتى على أقرانه ، ولا زال إدراكها متشراً بين جيلان الخامعات نفسها لدى من لا حصيلة ثقافية لهم سوى اجترار الآراء القديمة ، متخلفين عن تتبع تاريخ الشعر الجاهلى بمثلة في نتاج الشعراء العالمين ، ونقد نقادهم ، يقعد بهم عن ذلك قصور في الثقافة لفقد أدواتها ، أو كسل ذهني ، يريدون فيه أن يكون خلفا لسلف تتعدد لديه المعايير بتعدد الأشخاص فينقص ما يبرم ويبرم مانقوض من رأى أو عمل ، على أساس ملابسات مايقول ، لا على عمق ثقافى أو احترام للموضوعية .

- ٤٠ -

وقد أثرت دعوة العقاد السابقة في نهجه الشعرى في الوزن نفسه ، فنظم بعض قصائد لم يراع فيها التساوى في التفاعيل التقليدية ، وهى التى طالما استشهد بها من قبل ومنها :

التقينا .. والتقينَا

بعد ما فرّق قطرانٍ وجيشانٍ يدِينَا
فتصافحنا بجسمينَا .. وعُدنا فالتقينَا .

بعد عصر - أى عصر ..

فلذا كان العقاد قد عادى دعاة التجديد في الشعر المعاصر لأسباب كثيرة أهمها أن أكثرها أساء إلى الدعوة بتطبيقها ، وأن كثيراً منهم ، قرن الناحية الفنية للتجديد بالتزام الشعر استجابة لنزعة خاصة ، وأن أغلبهم جنح إلى الشعر الجديد في زعمه طلباً للتيسير الذى ابتليت وتبطلت حركات التجديد والحركة الفكرية لدينا به . فبالرغم من كل ذلك يتضح كما قلنا أن العقاد أقرب إلى روح التجديد الصحيح في الدعوة المعاصرة للشعر خالصة من كل شوائبها وانحرافاتهما ، وأنه صديق للمخلصين فيها في واقع الأمر ، إذا قدروا له جهده في شق الطريق لهم ، من الوجهة الفنية ، وهو أدنى إلى نفوسهم من حيث أنه الرائد الوحيد لهم في النقد الحديث .

وللمسألة جانب آخر متمم في الصورة وفلسفتها عند العقاد ، وصلتها بالبيان العربى القديم وهو جانب يتطلب الحديث عن أصالة العقاد في مجال النقد وفلسفته وهو المجال الذى طالما قلت من قبل ، ومنذ سنين : إن العقاد أثر به في نهضتنا الشعرية ، وفي تاريخ فكرنا الجمالى الحديث ، أكثر مما أثرت الجامعات العربية كلها من قبل .

نظريّة المحاكاة

وصلة الشعر بالفنّ بين أرسطو والعرب

من أخطر النظريات في النقد الأدبي نظرية المحاكاة كما شرحها أرسطو في كتابه «فن الشعر». وقد أثرت تأثيراً عميقاً في النقد العالمي منذ عصر أرسطو حتى اليوم، وبخاصة في الأدب الموضوعي: أدب المسرحيات والقصص. وطالما اختلف نقاد العالم في شرحها وتأويلها وتحديد مداها، لكنهم لم يختلفوا قط في أهميتها وعظيم أثرها في إنتاج الأدب الموضوعي وتوجيهه الفني.

ويبدو - لأول وهلة - أن هذه النظرية الخطيرة لم تترك أثراً ما في النقد العربي القديم. والحق أنها لم تفهم في ذلك النقد حتى الفهم، ولم تدرك على أنها نظرية تربط الأدب بالحياة، في التصوير الفني وأداء رسالة الأدب الإنسانية ووحدته العضوية، وتوفير وسائل الاقتناع والتبرير التي يلونها لا ينضج العمل الفني ولا يؤدي وظيفته الفنية والاجتماعية. وذلك أنا نجد المحاكاة لدى من ترجموا أرسطو إلى العربية بمعنى التشبيه، أو الاستعارة (١)، أو الكلام الخيل أي الذي يتفعل به المرء انفعالا نفسانيا غير فكري، وإن كان متيقن الكذب (٢). وعناصر المحاكاة بهذا المعنى هي التشبيه والوزن واللحن، وهي التي يكتسب الشعر صفاته الانفعالية.

ويبدو أن التشبيه، في كلامهم هذا، يشمل الاستعارة والكتابة، أي ما يدل على الشيء أو على وصفه دلالة غير صريحة أو غير وضعية.

(١) راجع الصفحات الأولى من ترجمة مكي بن يونس لكتاب أرسطو ليس في الشعر، وكذلك الفصل التاسع منه.

(٢) راجع أول الفصل التاسع من كتاب الشفاء لابن سينا في الشعر مطلقاً، وأمثاف الصبح الشعرية، والأشعار اليونانية.

يقول « ابن رشد » في عرضه وشرحه لكتاب « أرسطوطاليس » في الشعر : « والمحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء : من قبل النغم المتفقة ، ومن قبل الوزن ، ومن قبل التشبيه نفسه . وهذه قد يوجد كل واحد منها مفرداً عن صاحبه ، مثل وجود النغم في للزامير والوزن في الرقص ، والمحاكاة في اللفظ ، أعني الأقاويل المخيلة غير الموزونة . وقد نجتمع هذه الثلاثة بأمرها ، مثلما يوجد عندنا في النوع الذي يسمى الموشحات والأزجال ، وهي الأشعار التي استنبطها في هذا اللسان (العربي) أهل هذه الحزيرة (الأندلس) (١) .

وواضح أننا متى فهمنا أن المحاكاة قد توافرت في الموشحات والأزجال ، فإننا بذلك نكون قد شوهنا نظرية المحاكاة كما دعا إليها أرسطو ، وقوضناها من أساسها .

كما نجد آثاراً أخرى لنظرية المحاكاة في مثل قول « أبي سليمان المنطقي » فيما يحكيه أبو حيان التوحيدي :

« وقد علمنا أن الصناعة (الفنية) تحكي الطبيعة ، وتروم اللحاق بها والتقرب منها ، على سقوطها دونها . . وهذا رأي صحيح وقول مشروح . وإنما حكمتها ، وتبع رسمها ، وقصص أثرها ، لا لمحاكاة رتبها عنها (٢) .

ويدل مثل هذا القول على إدراك الصلة العامة بين الصناعة الفنية والطبيعة ، وأن الطبيعة بمثابة نموذج آثم يحاول الفن أن يحاكيه . ولكن هذا الإدراك لم يرتبط لدى القائل بنظرية ذات قيمة في الفن أو الشعر . وتدل العبارة السابقة كذلك على أن هذا الرأي المشروح منقول مأثور عن الأقدمين عن غير تعمق في الفهم والإدراك .

(١) أبو الوليد بن رشد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر : الدكتور عبد الرحمن بلي : « أرسطوطاليس : فن الشعر » ، مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد ، القاهرة ١٩٥٣ ص ٢٠٣ ، وانظر كذلك المرجع نفسه صفحات ١٩٩ ، ٢٠٩ ، ٢١٣ ، ٢١٥ ، ٢١٦ - ٢٢٢ ، ٢٢٣ و ٢٤٨ .

(٢) أبو حيان التوحيدي : « المقابسات » ، للمقابلة الخامسة عشرة ، ص ١٦٢ من طبعة القاهرة

ولا نقصد هنا إلى عرض مثل هذه الآثار المتفرقة التي لم تكن شيئاً في نظرية المحاكاة ، ولم نقد النقد العربي فائدة تذكر ، وإنما نريد بخاصة أن نكشف عن فكرة من الأفكار أدلى بها أرسطو حين شرح نظرية المحاكاة ، وقد انتقلت هذه الفكرة إلى النقد العربي القديم ، فتركت فيه أنواعاً من التأثير ، تبعاً لتأويلاتها المختلفة لدى كثير من نقاد العرب ، وكان بعض هذه التأويلات عماد اتجاهات قيمة في النقد العربي القديم . وهذه الفكرة الأرسطية هي الصلة بين الشعر وما سواه من الفنون .

وعند أرسطو أن المحاكاة أساس الفنون الجميلة جميعاً ، ومنها الشعر ، على الرغم من اختلاف هذه الفنون في وسائل المحاكاة ومواضيعها وأساليبها . فالشعر مثل الفنون التصويرية والموسيقى والرقص في محاكاة جوهر الأشياء في الطبيعة ، والفنون التصويرية تحاكي بالألوان والرسوم كثيراً من الأشياء التي تصورها ، والموسيقى تحاكي بالأصوات ذات الإيقاع والإنسجام ، والرقص يحاكي بالإيقاع وحده (١) .

وقد قصد أرسطو بذلك معارضة أستاذه أفلاطون في محاكاة الشعر للأشياء . ذلك أن أفلاطون يعد محاكاة الفنون الجميلة للأشياء أقل جدوى من محاكاة الفلسفة والصناعة لها .

ويفسر أفلاطون كل الموجودات والمعارف بالمحاكاة ، فكل ما نرى ونعلم ليس سوى انعكاس لعالم المثل الخالصة أو الصور الكاملة في العالم الآخر .

وفي الكتاب السابع من الجمهورية يذكر أفلاطون تشبيه المشهور لدى إدراكنا للأشياء بسرّادب فيه جماعة على مقعد ، وظهورهم لفتحة ضيقة منه ، وأمام الفتحة نار عالية اللهب . فهم يرون على ضوئها مناظر أشباح تتحرك منعكسة أمامهم على الحائط . وهذا مبلغ إدراكنا لما نفكر أنه حقيقة الأشياء ، على حين ليس هو إلا خيالات ، كأنعكاس الأشباح على جدار ذلك السرّادب

(١) أرسطو : فن الشعر ، ١٤٤٧ - ١٤٤٨ - ١٤٤٩ .

بالتقاييس إلى عالم الصور الثابتة الخالدة . وإذا كانت الموجودات كلها في هذا العالم محاكاة لتلك الصور ، فإن الفيلسوف يحاول أن يترك المثل الحقيقية بفكره أو بعاطفته ، كما أن الصانع - كالنجار مثلاً - يحاول أن يقرب من الكمال في صنعه المنضدة ، بتأمله في صورتها المثالية ، على حين يحاول الشاعر وصف المنضدة ، أى وصف ظواهر الأشياء لا جوهرها ، فيما يرى أفلاطون . والشاعر من أجل ذلك أقل مرتبة من الفيلسوف والصانع ، وهذا سبب - من الأسباب الكثيرة التي لا نريد أن نتعرض لها الآن - لنفى أفلاطون للشاعر من جمهوريته باسم إدراك الحقيقة ، وإدخاله إياه من الباب الآخر إذا نفى بالقضية (١) .



وقد عارض أرسطو أستاذه أفلاطون فيما ذهب إليه من أمر الشعر . فحين أرسطو أن الشعر - شأنه شأن الفنون الجميلة الأخرى - لا يحاكي ظواهر الأشياء ، لكنه يحاكي جوهرها ، حتى الرقص لا يعبر عن ظاهر الحركات بالابقاعات ، لكنه يحاكي الأخلاق والوجدانات والأفعال (٢) وتراءى الفكرة السابقة في الترجمات العربية لفن الشعر لأرسطو ، لكن من خلال التحريف لمعنى المحاكاة كما وضعناه في صدر المقال ، فمثلاً في ترجمة متى بن يونس ، يذكر أن الناس يشبهون (يحاكون) جالوان وأشكال كثيرة ، وقوم آخرون يشبهون بالأصوات وكذلك بالحركات . وواضح أن ذلك في الرسم والموسيقا والرقص - كما يشبهون بالكلام الموزون - في الشعر (٣) .

وكذلك ابن رشد في تلخيصه كتاب أرسطو ، يذكر أن القول الشعري إما هجاء وإما مديح ، ثم يقول : « وكذلك الحال في الصنائع المحاكية لصناعة الشعر التي هي الضرب بالعديدان ، والزمر ، والرقص - أعنى أنها معدة بالطبع

(١) انظر جمهورية أفلاطون ، الكتاب السادس ، والسابع ، والمباشر .

(٢) أرسطو : فن الشعر ، ١٤٤٧ أ ، ص ٢٤ - ٢٥ .

(٣) ترجمة متى بن يونس ، في المرجع السابق الذكر قدكتور عبد الرحمن بدوي ص ٨٥ - ٨٦)

لهذين الغرضين . ثم يذكر بعد ذلك أن « الناس بالطبع قد يخجلون ويحكون بعضهم بعضاً بالألوان والأشكال (أى فى الفنون التصويرية) والأصوات (أى فى الموسيقى) » (٣) .

ولم يرسخ من ذلك لدى أذهان نقاد العرب القدامى سوى عقد الصلة بين الشعر والفنون التصويرية إذ كانت صلة الشعر بالرقص أو الموسيقى بعيدة عن الاستقرار فى أذهانهم ، على حسب ما ألفوا فى بيتهم . على أن الفنون التصويرية كانت تنصرف فى كلامهم للفنون النقية ، لا الفنون الجميلة ، فكان يقصد بها النقش والتصوير فى مثل فن التجارة وفن النسج كما سترى .

وقد تردد صدى هذه الفكرة لدى ثلاثة من نقاد العرب القدامى ، فهموا ثلاثة أنواع من الفهم تبعهم فيها من سواهم من هؤلاء النقاد . والنقاد الثلاثة الذين نقصدهم هنا هم : الجاحظ ، وقدامة بن جعفر ، ثم عيد القاهر الجرجاني . وسنعرض للمدى إفاذتهم من الفكرة على حسب هذا الترتيب الزمنى .

فأول من ردد صدى هذه الفكرة هو الجاحظ . المتوفى عام ٢٥٥ هـ (٨٦٩ م) . وقد كان كتاب « فن الشعر » لأرسطو معروفاً فى عصر الجاحظ . إذ يذكر صاحب الفهرست أن الكندي المتوفى - على الأرجح - عام ٢٥٢ هـ ، قد اختصر كتاب « فن الشعر » الذى سماه : « أبو طبقاء » (٢) ، وإن كان مختصر الكندي المشار إليه لم يصل إلينا . ويفهم من كلام الجاحظ أن « أرسطو » كان قد ترجم - فى عصر الجاحظ وقبيل عصره - ترجمات عديدة . إذ يذكر الجاحظ أن المترجمين لأرسطو لم يستطيعوا ترجمة ما ترجموه منه للعربية فى دقائقه ، ثم يذكر أسماء بعض هؤلاء المترجمين . يقول الجاحظ : « إن الراجح لا يؤذى أبداً ما قال الحكيم على خصائص معانيه ، وحقائق

(٣) المرجع السابق ص ٢٠١ ، ٢٠٢ .

(٢) ابن التميم : الفهرست ، نشرة فلوجيل ، ص ٢٥ . ووضح أن « أبو طبقاء » تحريف لكلمة : بوتيكا : فن الشعر .

مذاهبه ، ودقائق اختصاراته ، وخفيات حلوده . ولا يقدر أن يوفى حقها ويؤدى الأمانة فيها . . فهل كان - رحمه الله تعالى - ابن البطريق وابن ناعمة وأبو قرة وابن فهر وابن وهبى وابن المقفع مثل أرسططاليس ؟ (١) .

ويستفاد من كلام الجاحظ أن كتاب « فن الشعر » لأرسطو كان معروفاً له (٢) . وفى موضع آخر يعيب الجاحظ بعض مترجمي « أرسطو » من العرب ، فيقول : « لعله (أى أرسطو) أن لو وجد هذا المترجم أن يقيمه على المصطبة بغير (٣) يشهر به .

وتقننا أقوال الجاحظ هذه على أنه كان يطالع على ترجمة أدق لأرسطو ، لأنه كان يميز بين أنواع تلك الترجمات ، ولعله كان يقرأ أرسطو فى ترجمة غير عربية .

ومن يدري ؟ لعله كان يقرأ اليونانية مباشرة ، فلا تزال مصادر ثقافة هذا المبقرى مجال إعجاب وحيرة معالى الباحثين المدققين .

على أن الجاحظ لم يحاول أن يأتى بنظرية كاملة تقوم مقام نظرية المحاكاة لأرسطو ، إنما أفاد منها فأحسن الإفادة فى وجهة فى النقد الأدبى لما خطر لها ، فى شأن المفاضلة بين ماسماه نقاد العرب : اللفظ والمعنى ، فيورد الجاحظ أن « أبا عمرو الشيبانى » كان لا يحفل إلا بالمعنى . ففى كان المعنى راقياً حسناً ظل كذلك فى أية عبارة وضع فيها .

وينمى الجاحظ عليه أنه استحسن بيتين لمعناهما ، على حين ليست عليهما مسحة أدبية سوى الوزن . وهذان البيتان هما :

لا تحسبن الموت موت البسلى

فإنهما الموت سؤال الرجال

(١) انظر الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : الحيوان ، بتحقيق وشرح الأستاذ عبد السلام هارون ج ١ ص ٧٥ - ٧٦ .

(٢) المرجع نفسه ص ٧٤ .

(٣) المرجع نفسه ج ٦ ص ١٩ - وانظر كذلك ج ٦ ص ١١ و ج ٢ ص ٥٠ .

كلاهما موت ولكن ذا

أفقطع من ذاك لذل السؤال

ويعلق الجاحظ على ذلك تعليقاً ساخراً كشأنه في كثير من أحواله ، فيقول : « وأنا أزعج أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً ، ولولا أن أدخل في الحكم بعض الفتك (= المحون) لزعمت أن ابنة لا يقول شعراً أبداً ! ! » (١) . ورأى أبو عمرو الشيباني - على هذه الصورة - مطابق لرأى السوفسطائي بريزون ، في أنه لا حسن ولا قبيح في اللغة . ففي أى الكلمات وضعت الفكرة فالمعنى سواء (٢) .

ولعل أبا عمرو الشيباني أعجب بالبيتين لما اشتملا عليه من حكمة راقية ، فيكون بذلك ممثلاً لطائفة من الأدباء وتقاد العربية ولعوا بالأمثال والحكم غير مباينين بالصياغة (٣) .

ولكن الجاحظ ينكر رأى هؤلاء ، ويرى أن الأدب روحه الصياغة والتصوير ، لا مجرد التقرير .

يقول الجاحظ : « وذهب الشيخ (يقصد أبا عمرو الشيباني) إلى استحسان المعنى . والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي ، والبدوي ، والقروي والمدين . وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخفيف اللفظ وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع وجودة السبك ، فانما الشعر صياغة وضرب من النسيج ، وجنس من التصوير (٤) » .

(١) الجاحظ : الحيوان ، الطبعة السابقة الذكر ، ج ٣ ص ١٣٩ .

(٢) ورأى هذا السوفسطائيورده أرسطو في الخطابة : الكتاب الثالث ، الفصل الثالث ويرد عليه .

(٣) من الطريف أن الجاحظ نفسه أورد البيتين نفسيهما بين طائفة من الأمثال والحكم المختارة في كتابه : البيان والتبيين ج ٢ ص ١٧١ ، بتحقيق الأستاذ عبد السلام هارون ، ولعله في ذلك جاري أخواق تلك الطائفة من النقاد .

(٤) الجاحظ : الحيوان ، ج ٣ ص ١٣١ - ١٣٢ .

قدامة الجاحظ -- في رده على أبي عمرو وأمثاله -- تقوم على نوثيق الصلة بين الشعر والفنون التصويرية . فليس الشعر نظماً للمعاني المجردة ، وإبراداً للأفكار سرداً وتقريباً ، لكن الشعر تصوير للمعاني وجسيم للأفكار .

وقد تساق المعاني والحقائق على نحو تجريدى فى العلوم والنظريات المختلفة ، وقد يتردد بعضها على ألسنة العوام وغيرهم . ولكن لا يستطيع تصويرها سوى من أوتوا موهبة خاصة ، هى موهبة الشعر ، وبها وحدها تدخل هذه المعاني مجال الأدب ، ويكون تصويرها الفنى سبيلها إلى العقول والقلوب معا .

وفى الحق إن خاصة الأدب فى أجناسه المختلفة هى تصوير الأفكار ، ذلك أن المرء يستطيع أن يلخص فكرة القصيدة تجريدية فى بضعة أسطر ، كما يستطيع أن يشرح فكرة المؤلف فى مسرحيته أو قصته فى بضع صفحات . ولكن ذلك التلخيص أو الشرح لا نجما به الأفكار ، ولا تجدد سبيلها إلى الاقتناع . ففى صور الشعر ، كما فى شخصيات القصص والمسرحيات تتحرك الأفكار وتنمو ، وتنبض بالحياة التى تكفل لها التأثير والخلود .

فكلمة الجاحظ توحى إجماع بما صرح به أرسطو من أن العمل الأدبى ، متى توافرت فيه وسائل الكمال من التصوير ، أدى وظيفته فى الاقتناع الفنى الذى يفوق الاقتناع المنطقى أو يساويه . وهذا هو ما نفرق به اليوم بين الفلاسفة الملخص والفلاسفة الأدباء . فأولئك يبق أفكارهم تجريدية فى المناطق العليا لا تتاح لكثير من الناس ، على حين تنزل أفكار هؤلاء إلى مستوى الناس ، فتعيش فى صورها ، وتتحرك ، وتنبض بحياة جياشة لم تكن لتتيسر لها إلا فى ثوبها التصويرى . وطبعاً لم يقصد الجاحظ إلى كل هذه المعاني ولكن جوهر فكرته يقوم على مانسلم به من خاصة التصوير الجوهرية فى الأدب ، وقد ساقها فى صورة تربط بين الشعر والفنون التصويرية .

وفيد من الفكرة نفسها قدامة بن جعفر المتوفى عام ٥٣٧هـ ، ولكن على نحو آخر . لأنه يستفيد منها فى إنكار ضرورة الصدق للشاعر . فاذا كان

جوهر الشعر هو التصوير ، فإن المعاني مادة الشعر ، والشعر فيها كالصورة . فلا ينبغي الحكم على الشعر بمادته ، أى معناه . وإنما يحكم عليه بصورته ، كما لا يعيب النجار في صنعه رداءة الخشب في ذاته . فليس الشعر سوى صياغة جميلة ، لا يطالب الشاعر بسواها . فلو أن الشاعر أكبر من شأن حقير ، أو حقير من شأن عظيم في تصوير جميل ، لما نال ذلك منه ، بل لعد مقياس براسته .

ويستشهد قدامة بما روى عن الأصمعي أنه سئل : من أشعر الناس ؟ فقال : « من يأتي إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيراً ، أو إلى الكبير ، فيجعله بلفظه خيباً » (١) .

ولو أرجع قدامة الأمر في ذلك إلى إيمان الشاعر بما يقول ، لقلنا إنه يعتمد بأصالة الشاعر ورجوعه إلى ذات نفسه وحرية فيما لو خالف الناس فعظم ما يصغرون أو صغر ما يعظمون . ولكن قدامة لم يعتد بشئ من ذلك . فلا ضير - عنده - أن يكذب الشاعر نفسه ، فيصور غير ما يعتقد . ولا يعد تناقض الشاعر مع نفسه منقصة . ولذا ينبغي ألا ينكر على الشاعر - عند قدامة - أن يصف شيئاً وصفاً حسناً ، ثم يدمه بعد ذلك ذماً بيننا ، بل يدل ذلك عنده على اقتدار الشاعر وقوته في صناعته (٢) ، إذ الأمر لا يعدو التصوير الحسن دون صلة ما بالصدق أو الأصالة .

ثم يسند إلى بعض القدماء - قدماء اليونان - القول بأن « أحسن الشعر أكذبه » (٣) ، وقد يسند بعض نقاد العرب هذا القول إلى أرسطو (٤) ، وهو ما لا أساس له من الصحة .

ولسنا في حاجة إلى شرح خطأ قدامة فيما يذهب إليه . فإن من يعتد بهم

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ١٠١ .

(٢) المرجع السابق : ص ١٥ - ١٦ .

(٣) المرجع نفسه ص ٣٧ .

(٤) نقد النثر المنسوب إلى قدامة : ص ٩٠ .

من نقاد العالم يرون جميعاً أن إيمان الشاعر بما يصور من أفكار أساس أصالته الفنية وصدقته ، وسبيل تقدم الشعر نفسه فنياً قبل أن يكون دعامة خلقية .

ولكن قدامة يدعم أفكاره تلك بأن الشعر تصوير وكفى ، ويتخذ من ذلك سنداً لآرائه عن طريق التأويل لربط الشعر بالفنون التصويرية كما فهم هو .



وغير من أفاد في النقد العربي من عقد الصلة بين الشعر والفنون التصويرية هو عبد القاهر الجرجاني . وهو في رأيه متفق مع الجاحظ في جوهر فكرته السابقة ، ولكنه يذهب إلى أبعد منه . فيحمل عبد القاهر على من وقفوا عند المعنى في عمومه عند حكمهم على الشعر ، غير معتدين بالصياغة والنسج ، يقول عبد القاهر : « واعلم أن الداء اللوى ، والذي أصاب أمره في هذا الباب غلط من قدم الشعر بمعناه ، وأقل الاحتفال باللفظ ، وجعل لا يعطيه من المزية — إن هو أعطى — إلا ما فضل من المعنى . يقول : ما في اللفظ لولا المعنى ؟ وهل الكلام إلا بمعناه ؟ . . . فان الأمر بالضد إذا جئنا إلى الخفايا ، وإلى ما عليه المحصلون ، لأننا لا نرى متقدماً في علم البلاغة مبرزاً في شأوها ، إلا وهو ينكر هذا الرأي) (يقصد رأى القائلين بتقديم الشعر بمعناه) ويعيبه ، ويزرى على القائل به ، ويغض منه (١) » .

ثم يعلل عبد القاهر لرأيه بأن سبيل الكلام « سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه ، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار . فكما أن محالا — إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم ، وفي جودة العمل وردائه — أن تنتظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة ، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنتظر في مجرد معناه . وكما أنا لو فضلنا خاتماً على خاتم بأن يكون فصه هذا أجود ،

أو فسه أنفس ، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغي - إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه - ألا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام . واعلم أنك لست تنتظر في كتاب صنف في شأن البلاغة ، وكلام جاء عن القدماء ، إلا وجدته يدل على فساد هذا المذهب ، ورأيهم يتشددون في إنكاره وعيبه والعيب به . وإذا نظرت إلى الجاحظ وجدته يبلغ في ذلك كل مبلغ ، ويتشدد غاية التشدد ، وقد انتهى في ذلك إلى أن جعل العلم بالمعاني مشتركا ، وسوى فيه بين الخاصة والعامة (١) .

ولا يقيم عبد القاهر كبير وزن للألفاظ في ذاتها من حيث تلاؤم حروفها وخضتها في النطق ، ولا من حيث ترادفها على معنى (٢) . وإنما تظهر مزية الألفاظ عنده في تأليف الكلام ، لأنها وسائل التصوير للمعنى المدلول عليه بالصياغة .

وقد أحكم عبد القاهر الربط بين « نظم » الألفاظ في سياق صورة أدبية وبين صورة المعنى الذي كشفت عنه هذه الصورة ، فوضح أن الألفاظ - في سياقها في الشعر وفي بليغ الكلام - هي وحدها وسيلتنا إلى الصورة الأدبية : « فلا يتصور أن يعرف المرء اللفظ موضعا من غير أن يعرف معناه ، ولا يتوخى في الألفاظ ، من حيث هي ألفاظ ، ترتيبا ونظما ، وإنما يتوخى لترتيب في المعاني ، فإذا تم ذلك تبعها الألفاظ ، وقفت آثارها » .

« وإنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك ، لم تحتاج إلى أن تستأنف فكري في ترتيب الألفاظ ، بل يجدها تترتب لك بحكم أنها خلدت للمعاني : وتابعة لها ولا حقة بها . وإن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق » (٣) .

(١) عبد القاهر : دلائل الإعجاز ص ١٩٦ - ١٩٧

(٢) المرجع السابق ص ٤٥ - ٤٦ ، ٢٠٠ - ٢٠١ ، وأمرار البلاغة ص ٣١٦ - ٣١٧ .
وهنا يلتقي عبد القاهر مع أرسطو أيضا في أن الكلام مثل في الجمل لا في الكلمات .
الجملة هي وحدة اللغة .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ص ٤٤ .

وإذن فالألفاظ في الجمل هي وسيلتنا إلى التفكير ، ولا أهمية لها إلا في موقعها من الكلام في الصياغة وتأليف الكلام . وتكامل الصياغة لا يظهر ، إذن ، إلا بأن يوثق « المعنى من جهته ، ويختار له اللفظ الذى هو أحسن به ، واكتشف عنه ، وأتم له وأحرى بأن يكسبه نبلا ، ويظهر فيه مزية (١) » .



وعلى حين لا يعنى عبد القاهر بأمر المترادفات في الألفاظ ، تراه ينص على أنه لا ترادف مطلقا في الجمل . وهنا يربط عبد القاهر أوثق رباط بين الصياغة من حيث هي صورة ومعناها ، فكل تغير في الجمل بالتقديم أو التأخير أو الزيادة أو النقص يتبعه حتما تغير في الصورة لتغير المعنى بهذا التصرف في الصياغة .

وهنا ليست صياغة الأسلوب - عند عبد القاهر - مشابهة « للصياغة والتجويد والتعريف والنقش وكل ما يقصد به التصوير وكفى » ، لكنها مع هذه المشابهة تمتاز بخاصة ، هي أنه يتصور أن يتشابه ديباجان في النقش ، أو سواران في الصنعة ، حتى لا تستطاع التفرقة بينهما . ولا يتصور ذلك في الكلام : « لأنه لا سبيل إلى أن نجيئ إلى معنى بيت الشعر أو فصل من النثر ، فتؤديه بعينه وعلى خاصيته وصنعتة بعبارة أخرى حتى يكون المفهوم من هذه هو المفهوم من تلك ، لا يخالفه في صفة ولا وجه ولا أمر من الأمور . ولا يفرنك قول الناس : قد أتى بالمعنى بعينه ، وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه ، فإنه تسامح منهم . والمراد أنه أدى الغرض . فأنما أن يؤدى المعنى بعينه على الوجه الذى يكون عليه في كلام الأول ، حتى لا تعقل ههنا إلا حائلته هناك ، وحتى يكون حالها في نفسك حال الصورتين المشبهتين في حينك ، كالسوارين والشفتين ، ففي غاية الاحالة ، وظن يقضى بصاحبه إلى جهالة عظيمة . . . وذلك أنه ليس كلامنا فيما يفهم من لفظتين مفردتين نحو : قعد وجلس ، ولكن فيما فهم من مجموع كلام ومجموع كلام آخر (٢) » ،

(١) المرجع السابق ص ٣٥ .

(٢) المرجع نفسه ص ٢٠١ - ٢٠٢ .

وهذا هو جوهر نظرية « النظم » عند عبد القاهر ، أى تصوير الكلام البليغ للمعاني ، شعراً كان أم نثراً . وكما أن النظم لا يظهر فى الكلمة إلا بحسب موقعها فى الجملة ، وبهذا الموقع تتأثر الصورة التى يهدف الأديب إلى رسمها كذلك الجملة لا يبين حسن نظمها إلا إذا اتلفت بدورها مع جاراتها فيما تهدف إليه هذه الجملة من معنى ليتألف من مجموع الجمل صورة أدبية قد أحل فيها الفكر ، وصدرت عن روية وأناة .

وهنا يتجاوز عبد القاهر نقاد العرب جميعاً فى إدراكه وحدة الصورة الأدبية الموثقة من عدة جمل ، وإن لم يقف بعد ذلك على معنى العمل الأدبى كله بوصفه صورة ذات وحدة كبيرة .

وهذا إدراك خطير الأثر فى التقدير العربى القديم علينا أن ننوه به .

وقد اهتدى إليه عبد القاهر عن طريق إدراك قيمة الجمل المتآزر على رسم صورة تشف عنها الألفاظ فى موقعها من تلك الجمل ، كما تشف عنها الجمل فى اتلافها المحكم ، بعضها مع بعض .

وعند عبد القاهر لا يكون الكلام جيداً — وإن حسنت ألفاظه وإن جادت كل جملة منه على حدة — إذا فقد اتلاف الجمل فى رسم صورة أدبية منتظمة فى دقائقها ، لأنك ترى سبيله — إذا فقد هذا الاتلاف فى ضم بعضه إلى بعض — « سبيل من عمد إلى لآل فخرطها فى سلك ، لا يبنى أكثر من أن يمنعها التفرق ، وكن تضد أشياء بعضها على بعض ، لا يريد فى تضاده ذلك أن ينجى له فيه هيئة أو صورة ، بل ليس إلا أن تكون مجموعة فى رأى العين » .

ثم يمثل هذا الكلام الذى تحسن فيه الجمل ولا يجود نظمه ، يقول الجاحظ : « جنبك الله الشبهة وعصمك من الخبرة ، وجعل بينك وبين المعرفة نسبا ، وبين الصديق سبباً ، وحبب إليك التثيت ، وزين فى عينك الإنصاف » .

ثم يعقب عليه بأنه كلام لا مزية فى نظمه ، فلا فضيلة فيه سوى الصواب والسلامة من الزيف والحن . وإنما مدار الحسن هو « النظم » . ولا « نظم » فى

الكلام « حتى ترى في الأمر مصنعا ، وحتى تجدد إلى التخير سيلا ، وحتى تكون قد استدركت صوابا (١) » .

ومن ثم يظهر أن النظم « - وهو مدار الحسن عند عبد القاهر - متميز عن المعنى في ذاته مجرداً ، وعن اللفظ في ذاته منفرداً ، لأنه صياغة الكلام في حل متأزرة على جلاء الصورة الأدبية .

وفي هذا يدلنا عبد القاهر على ما يفيد من دلالات جمالية من وراء تراكيب الألفاظ في الجمل ، وتراكيب الجمل بعضها مع بعض ، وهو ما يدخله عبد القاهر في مفهوم علم النحو .

وقد توسع عبد القاهر فيه ، فجعله يشمل الدلالات الجمالية لما نطلق عليه اليوم : « علم التراكيب » ، فلم يقصر عبد القاهر النحو على قواعد الأعراب كعهدنا بها ، لكن أصبح النحو عنده - بمعنى علم التراكيب - واسع الدلالة ، فشمّل وسائل الجمال في الصياغة الشعرية .

ويلجأ عبد القاهر في بيان ذلك إلى ربط الصور الشعرية مرة أخرى بالفنون التصويرية ، فيقول : « وإنما سنيل هذه المعاني (النحوية) سنيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش . فكما أنك ترى الرجل قد تهدي في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفاس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها ، وكيفية مزجها لها وترتيبها إياها ، إلى ما لم يهتد إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب وصورته أغرب ، كذلك حال الشاعر ، والشعر في توخيها معاني النحو ووجوهه التي عرفت أنها محصول النظم (٢) » .



وفيما قلعنا ، يتضح أن عبد القاهر أدرك معنى الصورة الأدبية إدراكاً عاماً ، ووثق الصلة بين الصياغة اللغوية وما تدل عليه من معنى ، وبين أن

(١) المرجع نفسه ص ٧٦ - ٧٧ .

(٢) المرجع نفسه ص ٧٠ .

هذه الصياغة بمثابة صورة أدواتها : الألفاظ المتسقة في الجمل ، والجمل المنتظمة للتعبير عن الصورة .

ولو وجدت أفكار عبد القاهر الجرجاني هذه من ينميا في النقد العربي القديم ، ويسير بها قدما ، لكان من المحتمل أن توجد لدينا — منذ ذلك العهد — مدرسة تشبه ما يطلق عليه اليوم : المدرسة التعبيرية . إذ أن توثيق الصلة بين الصياغة اللغوية وما تصوره من معنى . يستلزم توحيد المضمون والشكل في التعبير الدال على الصورة .

والعملية الفنية لا يتصور فيها الفصل بين مضمون الصورة والتعبير عنها بالشعر أو بالرسم أو النحت أو بالكلام عامة .

وهذا هو رأي المدرسة التعبيرية الحديثة ، وعلى رأسها « بند تو كروتشيه » . ولا اعتداد لديه بالكلمات مفردة من حيث هي مادة التعبير ، ولا من حيث الجرس والصوت منفصلين عن الصورة (١) .

ونكتفي هنا بالإشارة إلى هذا التشابه بين آراء عبد القاهر وهذه المدرسة التعبيرية . ذلك أننا لا نقصد هنا لسوى تتبع الصلة بين الشعر والفنون عند أرسطو ونقاد العرب .

وقد رأينا كيف فهم نقاد العرب فكرة أرسطو أنواعا من الفهم ، فأفاد منها الحافظ في بيان أن جوهر الأدب إنما هو في الصياغة ، ونمى هذه الفكرة عبد القاهر في نظريته في «النظم» . وقد اعتمد فيها على عقد الصلة بين الشعر والفنون ، وقد أساء قدامة بن جعفر فهم أصالة الفكرة نفسها ، فأفاد منها في جموده ضرورة الصديق والأصالة لدى الشاعر .



(١) انظر Renedetto Croce : L'Estétique Comme science de
L'Expression et Linguistique Générale : Paris, 1904. p. 9-11

وهذه التأويلات المختلفة لفكرة واحدة تكشف لنا عن حقائق هامة في الدراسات المقارنة ، أن الأفكار كالبثور التي تستنبت في بيئات متنوعة ، فتنوع طعمها وألوانها ، تبعاً لما يطرأ عليها من أنواع التلقيح والغذاء في بيئاتها الجديدة ، وقد تختلف الإفادة منها تبعاً لاستخدامها في هذه البيئات ، وأن التأثر لا يحصر أصالة الناقد ، كما أنه لا يحصر أصالة الشاعر أو الكاتب . فالأفكار غذاء عقلي ، والعقول الناضجة تبحث عن غذائها أينما وجدته . وإنما تتفاوت هذه العقول في مدى إفادتها من الغذاء أصيلاً كان في البيئة أو مجلوباً .

فن المعلوم أن أرسطو كان قد عقد الصلة بين الشعر والفنون الجميلة توطئة لمعرض نظرية المحاكاة التي لسننا بصدد شرحها هنا . وتلك النظرية تنطبق على الشعر الموضوعي ، شعر المسرحيات والملاحم . وقد صارت بعد ذلك من دواحي نهضة الأدب الموضوعي من مسرحيات وقصص أصبحت تكتب في العصر الحديث نثرًا لا شعرًا في غالييتها العظمى .

ولم تنهض نظرية المحاكاة بالشعر الغنائي . وهذا الشعر الغنائي هو ما يتحدث عنه نقاد العرب الذين رأينا مدى استيثارهم للصلة بين الشعر والفنون ، وكان أكثرهم إفادة منه هو عيد القاهرة الجرجاني في فهمه قيمة الصباغة والصورة الأدبية .

وقد نهض الشعر الغنائي منذ الرومانتيكيين في أوروبا ، وكانت الصورة مدار الإجابة فيه لدى الشعراء والنقاد . وكثيراً ما عقد نقاد المذاهب الشعرية منذ الرومانتيكيين والبرناسيين والرمزيين - صلات مختلفة بين الشعر والفنون الجميلة التشكيلية من رسم ونحت وموسيقى .

وقد أفادوا في ذلك أنواعاً من الافادة نهضت بالشعر الغنائي . ولقد فهموا الصورة في ضوء وحدة العمل الشعري ، وكان ترانسل الفنون كترانسل الحراس ، أقوى دعائم نظرياتهم التي أصبحت مرئياً عاماً للآداب الناهضة كلها ، ومنها أدبنا الحديث

الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية وأثرها في نقدنا الحديث

- ١ -

فلسفة الصورة في شعر الكلاسيكيين

سنعرض هنا موجزاً لتاريخ الخيال وفلسفته في المذاهب الأدبية الكبرى وما كان له من أثر في الصورة الأدبية في الشعر ، ثم نعقب ببيان تأثير ذلك كله في شعرنا ونقدنا الحديث . على أننا لا نقصد إلا إلى توضيح ذلك التأثير والكشف عن مصادره وقيمه الفنية ، أما التأثير نفسه فلا مجال لأدنى شك فيه لدى كل من له إلمام بالشعر العربي الحديث مع شيء من تاريخ النقد العالمي . فقد ابتعدنا في شعرنا الحديث ومقاييسه الفنية عن عمود الشعر في النقد العربي القديم وما ساقه شراحه من معايير تقليدية أو لفظية تجاوزها كثير أ دعاء التجديد في شعرنا العربي ، منذ نادوا في مطلع هذا القرن بالوحدة العضوية للتصيدة وتوضيح معالم التجربة في الشعر ، وبالصدق الواقعي والفني ، وبطرق التصوير وأصالة الشاعر . . مما كان استنقير قبل في تاريخ النقد العالمي ، ودعوا إليه مشكورين لدعم نهضتنا الأدبية .

ونبادر هنا بتقرير ما قد يغيب عن محصرون تفكيرهم في دائرة النقد العربي القديم لا يتجاوزونه ، فنذكر أن هذه الآراء التي نعرض لتاريخها هنا لنكشف عن قيمتها وأثرها ، قد نشأت في أصلها متفرقة في آداب مختلفة ، وتصارعت فيما بينها على مر العصور ، وأسفر هذا الصراع عن بقاء ما يفيد القرن والفكر منها ، فعمت الآداب العالمية على الأثر ، وتداولتها فيما بينها ، وتعاونت كلها على تثبيت دعائمها ، فأصبحت تيارات فنية عالمية ، ومورداً عاماً يمتاحه ذوو المواهب من مختلف الأمم ، وميراثاً مشتركاً للإنسانية جمعاء ، لا مظنة للمأخذ في الاستفادة منه . . فلسنا في تأثيرنا بها بدعاً في تاريخ الفن والنقد العالمي ، إذ التعاون العالمي في تاريخ الأدب والفن ، كالتعاون

العالمى فى تاريخ العلم ، كلاهما طريق لىكمال التراث القوى والنهضة به حرصاً على مسامرة ركب التقدم فى العالم . وهذا مايم فى جميع الآداب ضرورة لأنه من طبيعة الأشياء التى لا تتخلف ، سواء أراد ذلك دعاء التخلف أم لم يريدوا .

هذا : ونقصد بالشعر هنا الشعر الغنائى ، ونريد به شعر التجارب الصادقة . فلن نتعرض هنا للصورة الأدبية فى شعر المسرحيات أو الملاحم : لأن الملاحم لم تعد ذات شأن فى الأدب العالمى الحديث ، ولأن المسرحيات أصبحت - كالقصة - تعالج نثراً فى الأعم الأغلب من حالاتها ، سواء فى أدبنا الحديث أم فى الآداب العالمية الأخرى . ولا يمت بكبير صلة لبحثنا هذا تفصيل الأسباب العامة التى أدت إلى قصر مفهوم الشعر فى العصر الحديث على التجارب الشعرية الخارجية عن نطاق المسرحية أو القصة فى مفهومهما الفنى الحديث . غير أنه ينبغى أن نذكر مجملًا يتميز به مفهوم الشعر فى طبيعته الفنية العامة عن مفهوم القصة والمسرحية : فجال الشعر هو الشعور ، سواء أثار الشاعر هذا الشعور فى تجربة ذاتية عضوية يكشف فيها عن جانب من جوانب النفس ، أم نقل من خلال تجربته إلى مسألة من مسائل الكون أو مشكلة من مشكلات المجتمع تراهى من ثنايا شعره وإحساسه فإثارة الشعور والإحساس مقدمة فى الشعر على إثارة الفكر ، وذلك على النقيض من القصة أو المسرحية ، فإثارة الفكر من طبيعة العمل الفنى فهما قبل إثارة الشعور . وموقف القاص أو المسرحى يختلف عن موقف الشاعر . . فالشاعر قد يهتم بالحقائق الكونية أو الاجتماعية ، ولكن من حيث صلتها فى النفس فاذا تناول العالم الخارجى ، أو نظر فى بيئته نظرة شكوى أو تصويب ، فإن العالم وما فيه ومن فيه يتحولون لديه إلى حالة نفسية . ولا نقصد إلى القول بأن الشاعر يحصر همه فى نطاق « الذاتية » المحضة ، إذ أن مثل هذه الحالة لا تتصور إلا إذا غاب الشاعر فى شعوره عن كل شئ حوله ، وهو فى هذه الحالة لن يكون على وعى يتمكن فيه من التعبير الشعرى ، ومن إثارة مايريد من صور ، لأنه فى تعبيره يعتمد على الأشياء والحقائق والموضوعات التى تحيط به . والصور التى ينقلها فى شعره لها مصدرها من الطبيعة والوجود

من حوله ، ولما بذلك صبغة إنسانية عامة ؛ والشاعر يستمدّها من خارج نطاق ذاته .

وقد يتحوّل الشعر على عنصر قصصى - وهذا العنصر القصصى قالب عام يتخلّده الشاعر مجالا لتجربته ، وهو فيه أبعد ما يكون من الخضوع لقواعد القصة في مفهومها الحديث - وقد توحى تجربة الشاعر باتخاذ موقف ذى أثر كبير من حيث دلالاته الاجتماعية ، وفي هذا الموقف تتجلى صورته الشعرية قوية ترجم عن آمال واسعة ، أو تبين عن ضيق وقلق من شأنهما أن يتمخضا عن صراع بين الواقع الموجود والمستقبل المثلث . ولكن الشاعر فى ذلك كله يقتصر على عرض المسائل أو المشكلات فى صور تبين عن حالة نفسية ، ويكتفى فى هذه الصور أن يعبر عن ضيقه بالحالة أو هربه منها . وقد يكون لهذا الهرب معنى السخط والثبور ، مما قد يضئ على هذا الهرب صبغة إيجابية فى نتائجها ، ولكنها نفسية فى جوهرها ومنشأها .

إن هذا من موقف كتاب المسرحيات والقصص ؟ إن هؤلاء يثبتون أمام المسائل والحقائق ، يفسرون - بمواقف شخصياتهم الأدبية - دواعيها وطبيعتها . وعن طريق عرض المواقف وآراء شخصياتهم الأدبية فيها يحلّون أو يشيّدون بما قد ينتج عنها . وأحكامهم فى قصصهم ومسرحياتهم أحكام موضوعية مبررة ، لا يصحّحون بها ، ولكن تراءى من خلال المواقف والشخصيات ، مدعومة بما يشبه البراهين المنطقية ، من الحالات الاجتماعية وعوامل البيئة التى تتحرك فيها الشخصيات ، وصلات الشخصيات بمن سواهم فى مجتمعهم .

ويؤدّى كل ذلك إلى خروج كتاب القصص والمسرحيات من حدود ذاتهم استجابة لطبيعة عملهم الفنى ، وعليهم لذلك أن يبرروا ويشرحوا - على نحو فنى - جوانب التجربة وما تحتوى عليه من أحداث وأن يفرصوا فى غمار مجتمعهم ومسائله . ولذا كان لنا أن نقول إن موقف القاص أو مؤلف المسرحية من المسائل التى يعالجها موقف تحليلي ، على حين يظل موقف الشاعر فى صورته تجميعياً أكثر منه تحليلياً .

وقد قلنا إن الشاعر يثير في تجربته الشعور من وراء عرض الحالة النفسية ، وذلك بالوسائل الفنية في الصور والصياغة . ولا يستلزم ذلك أن يكون الشاعر في عمله الفني ثائر الشعور ، بل إن قوة الانفعال وثورة الشعور لا يتيسر معها إنتاج فني ذو قيمة ، فلا بد من فترة تهدأ فيها المشاعر ، لتختمر الأفكار التي يولفها الشاعر عن طريق تأمله في تجربته . فالتعبير الفني أبعد ما يكون عن الاستسلام للمشاعر والخواطر استسلاماً قد يدفع الشاعر إلى التعبيرات المباشرة أو الجري وراء الصور التقليدية مما يقصر بالأصالة . فلا بد من السيطرة على الحالة الفنية وإخضاعها للعمل الفني ، بحيث يتوافر للشاعر في شعره - إلى جانب الإحساس والدوق الفني - الصبر على بذل الجهد الفني ، وصدق العزم على مراوضة المعاني وصياغة الصور التي ترأسل بها المشاعر . وهذه المشاعر ، بدورها ، طريق بث أفكار تتمكن من النفس بواسطة الصور الشعرية وموسيقا الشعر ، على أن توحى هذه الصور بالأفكار والمشاعر ولا تدل صراحة عليها . فتقوة الشعر تتمثل في الإيحاء بالأفكار عن طريق الصور ، لا في التصريح بالأفكار مجردة ولا في المبالغة في وصفها . ومدار الإيحاء على التعبير عن التجربة ودقاتها ، لا على تسمية ما تولده في النفس من عواطف ، بل إن هذه التسمية تضعف من قيمة الشعر الفنية ، لأنها تجعل المشاعر والأحاسيس أقرب إلى التعميم والتجريد منها إلى التصوير والتخصيص . فالشعر يعتمد على شعور الشاعر بنفسه وبما حوله شعوراً يتجاوب هو معه ، فيندفع إلى الكشف فنياً عن خبايا النفس أو السكون استجابة لهذا الشعور في لغة هي صور إيحائية لا صور مباشرة ، كما سيتضح ذلك حين نتكلم عن الإيحاء وطرقه في مقالاتنا هذه . والصور الفنية على هذا النحو تقوم في الشعر بدور الإقناع والتبرير ، وهو ما يقابل الإقناع الفني بعرض الحالات والمواقف وتبريرها موضوعياً في القصص والمسرحيات التي هي بمثابة صور كلية موحية بدورها على طريقها الفنية الخاصة بها . ومن ثم كانت للصور في الشعر أهمية خاصة تحاول هنا أن نجلو تاريخها وأثرها .

- ٦١ -

وزرى - قبل أن نشرح موقف المذاهب الأدبية الكبرى من الخيال والصورة - أن نبين طبيعة الصورة في ذاتها ، محاولين قدر الطاقة ألا نسترسل في دراسات فلسفية أو نفسية قد تبعد بنا عن طبيعة هذه الدراسات الأدبية ، وإن كان لابد لنا أن نورد القدر الضروري الذي لاغنى عنه في هذه الدراسة لأنه أساسها النظرى .

فاذا نظرت إلى وردة من الورود في شكلها وأوراقها وألوانها الخاصة بها ، وتأملت فيها أماًى ، فأنا بصدد شئ من الأشياء خارج عن حدود ذاتى ، مستقل في وجوده عني ، يفرض نفسه بمقوماته الخاصة به على الوعى الإنسانى ، بحيث لا أستطيع أن أتحكم فيه بهذا الوعى إيجاباً أو إعداماً . وليس لى دخل فى تغيير شئ من مقوماته لأنها خارجة عن نطاق وعيى التلقائى ، وإن كانت هذه المقومات بمثابة امتداد للذاتى فى حال النظر والتأمل من حيث أنها موضوع الوعى فى وقت من الأوقات . فالوردة هنا أتملها ، وهى شئ من الأشياء تجاه الوعى التلقائى الذى يتخذ منها موضوعاً له ، ويخضع لها ، ليعترف على خصائصها ومقوماتها . ولكن إذا أدت وجهى عن هذه الوردة إلى شئ آخر : شجرة أو نهر مثلاً ، فغابت الوردة بذلك عن نظرى ، فأنى أظل على يقين أنها لم تصر فى عداد الأشياء المعلومه بتحول ناظرى عنها ، فهى لازالت موجودة لم تفقد وجودها ، ولكنها لم تعد تشغل وعيى . فاذا أثرتا - بعد ذلك - دون أن أنظر إليهما ، فإنى أتمثلها بخصائصها التى هى لما حين كانت أماًى . وهذا الذى أتمثله منها - دون نظر إليهما - هو صورتها . وهذه الصورة تشغل وعيى الآن ، كما كانت الوردة نفسها تشغله منذ قليل حين كنت أتمل فيها . ولكن وجود الوردة أماًى فى حالة نظرى إليهما هو وجود شئ من الأشياء ، ووجودها - حين أتمثلها فى حال غيابها عن ناظرى - هو وجود صورة هذا الشئ . وكلا الوجودين لا يتميز عن الآخر فى جوهره ، فالمقومات والشكل والوضع تظل فى وعيى هى هى لا تتغير فى الحالتين . وعلى الرغم من ذلك يتيسر لكل امرئ أن يفرق بين الوجودين فى نوعهما ، فلا يخلط كليهما بالآخر ، وإن بدا من الصعب لدى كثير تحديد الفرق بين نوعى الوجود للوردة فى حال مثولها وفى حال تمثيلها . فوجودها صورة أقل فى

مرتبة الوجود من رؤيتها شيئاً ماثلاً أمام النظر ؛ ولكن وجودها صورة يحتاج إلى جهد ذهني أكثر من الجهد في النظر إليها . ووجودها صورة يتعلق بوعي وحده ، وأنا فيه أكثر إيجابية ؛ ثم إن وجودها صورة يستتبع أتي لا أراها ، فهي غائبة عني ، أو في حكم المعلوم بالنسبة لي ؛ وهي في الصورة ملك لوعي أتحكم فيها ، فأستطيع أن أنمها أو أطورها أو أغبر وضعها دون أن يمس ذلك وجودها الخارجي في شيء ، وأستطيع كذلك أن أنظمها في سلك صور أخرى من جنسها أو غير جنسها لعلاقة من العلاقات إرادياً لغاية خاصة .

وفي هذه العملية الذهنية تصبح الصورة ملكاً لعالم الفكر ، بعد أن كانت شيئاً من الأشياء . وعلى حسب النظرة إلى الصورة في علاقتها بالشيء من جهة ، وبالفكر من جهة أخرى ، تنوع النظرة إليها في الفلسفات والمذاهب الكبرى الأدبية ، مما كان ذا أثر كبير في نهضة الشعر أو ركود ريعه في هذه المذاهب . وذلك للارتباط الوثيق في تلك الآداب بين الأدب والتيارات الفكرية السائدة في العصر من جهة ، ثم حاجات الجمهور الموجه إليه ذلك الأدب من جهة أخرى . وهذه حقيقة لا نحل من تكرارها ، وهي ذات أثر غصب في نهضة الأدب ومشاركته في الاتجاهات الإنسانية للعصر الذي ينتجه . ولهذا لم تكن هذه المذاهب الأدبية مما تفرض فرضاً على عصورها ، بل كانت استجابة للحاجات الفكرية والاجتماعية معا : ونحن نفيد من هذه الدراسة — إلى جانب الكشف عن مصادر تيارات النقد العالمي على منهج علمي — أننا نضع نصب أعيننا أثر ما يكون من إحكام الصلة بين أدبنا في طبيعته الفنية وبين حاجتنا الفكرية والاجتماعية التي يعد الأدب استجابة وتوجيها لها في وقت معاً .

ولم يكن للخيال وفلسفته أثر كبير في الأدب قبل الرومانتيكيين ، على الرغم من دراسة أرسطو للغة ووظيفتها ، والذاكرة وعملها ، ووجوه البلاغة وقيمتها العامة ، وعلى الرغم من عناية العرب بدراسة وجوه البلاغة ، وبتحديد قيم عמוד الشعر ، ومقاييس براعة الشعراء على حسب ، متأثرين في بعض ذلك بأرسطو على حسب تأويلهم إياه مما يترأى في حديثهم في

الاستعارة وفي التخيل وتشبيه التمثيل والمعاظلة وما إليها . ويظهر في كل ذلك ميلهم إلى القصد في المجاز ، وبيان أن غايته هي الحقيقة ، ثم الكشف عن صور الحجج العقلية وعلاقاتها المنطقية ، وهذا وجه شبه يجمع بين قداى نقاد العرب والكلاسيكيين لتأثرهما كليهما بأرسطو مع تأويل يعدلوا به قليلاً أو كثيراً من أصله .

ومع ذلك نرى أن نوجز القول في آراء الكلاسيكيين في الخيال والصورة ووظيفة اللغة تجاههما ، وما كان لذلك من أثر في الشعر ، لأن المذهب الكلاسيكي هو المذهب الذي قامت الرومانتيكية على أنقاضه .

ولقد عنى الكلاسيكيون بدراسة المعرفة في حملتها ، وفيها تعرضوا للصورة وعلاقتها بالشيء من جهة ، ثم بالفكر من جهة ثانية . والصورة عندهم شيء مادي — وفي هذا خلط منهم بين الوعي المتعلق بالصورة والوعي بالشيء . وقد أشرنا إلى الفرق بينهما فيما سبق . والصورة مادية عندهم لأنها نتاج تأثير الأشياء الخارجية على حواسنا . فالانطباعات المادية التي تنتج في الدهن عن طريق الحواس هي سبب الوعي . وتبدو تلك الانطباعات بمثابة علامات تثير في النفس بعض المشاعر ، وليست هذه المشاعر سوى فرصة لتكوين الأفكار بواسطة الذاكرة وتداعى المعاني . ولكن الأفكار نفسها طبيعية فينا وليس مصدرها المباشر هو الصورة ، بل الإدراك ؛ لأن الصورة مادية . وعالم الأفكار عندهم متميز كل التميز عن عالم المادة . فالخيال — وهو المعرفة عن طريق الصور — يتميز في جوهره عن الإدراك . ذلك أن الخيال يمثل نوعاً من المعرفة في أدنى درجاتها ، وليست الصورة التي تنتج عنه سوى فكرة مضطربة ، لا يمكن أن تؤدي بذاتها إلى الفكرة الصحيحة . فعالم الخيال هو عالم المعارف الزائفة الناقصة . حقاً يمكن أن ينتقل المرء من الصورة إلى الفكرة الصحيحة ، بالترقي في اكتناه عدة صور بعد جمعها وتنظيمها واستخلاص الفكرة من مجموعها ، ولكن ذلك لا يكون إلا بالإدراك ، وهو أرق من الخيال ، وهو وحده خاصة الإنسان . وعالم الخيال آلى تداعى فيه الصور بطريق آلى ؛ أما حقائق العقل فيبينها روابط ضرورية ، وهذه الحقائق وحدها هي الواضحة المتميزة المعتسدة بها . وللإفادة من المشاعر التي تولدها فينا

الصورة الخيالية ، لا بد من السمو عن مستوى الحواس ، والاعتماد على قوة الإدراك لتتضح الأفكار . وفي عملية الإدراك يرجع المرء إلى قائمة من الأفكار المدركة بعيدة كل البعد من الانطباعات الحسية التي تولدها فينا الصورة في بادئ الأمر .

وفي هذه الفلسفة العقلية يتضاد عالم الخيال والصور مع عالم الحقيقة والعقل . فليست الصور المادية طريقاً للفكرة . فالفكرة هي ما يدركه العقل مباشرة ، وقيمة اللغة تنحصر في دلالتها على الأفكار لا على الصورة . يقول ديكرت : « وإنما تكتسب الكلمات صفاتها العامة الإنسانية بدلالاتها على الأفكار ، لا بد لدالتها على الصور » . ويحذر بامسكال من الصور التي تعلق بالكلمات فتضلل المرء عن الحقيقة . وعنده أن هذه الصور تأتي من دلالات الكلمات والعبارات المجازية ، أو من المعاني التي تدل دلالة تبعية عليها الكلمات والعبارات بسبب جرسها وموسيقاها ، حين تثير في النفس انفعالات خاصة ليست من طبيعة الكلمات في أصل وضعها . ولن نستطيع أن نصل إلى الحقيقة إلا بتطهير الكلمات من هذه المعاني الثانوية التي تضيفها الخيلة . فلنسا في حاجة إلى الصور والمجازات إلا بقدر ضئيل ، وفي قصد ، في سبيل تحريك النفس وإثارتها للتعرف على الحقيقة .

وعند الكلاسيكيين أن الخيال يجب أن يظل تحت وصاية العقل ، لأن الخيال في ذاته « غريزة عمياء » ، وهو « قسمة مشتركة بين الإنسان والحيوان » ولذا أشادوا بسلطان العقل في أجناس الأدب جميعاً ، ومنها الشعر الغنائي . وقد سجل الشاعر « بوالو » هذه القاعدة فيما يحمله من قواعد الكلاسيكيين حين قال : « فلتحبوا دائماً العقل . ولتستمد دائماً مولفاتكم منه وحده كل ما لها من رونق وقيمة » .

ويقول « لا برويير » Le Bruyère « الكلاسيكي الفرنسي : « يجب ألا نحوى أحاديثنا أو كتبنا على كثير من الخيال ، لأنه لا ينتج غالباً إلا أفكاراً باطلة صيبانية ، لا تصلح من شأننا ، ولا جدوى منها في صواب الرأي . ويجب أن تصلر أفكارنا عن اللوق السليم والعقل الراجح ، وأن تكون أترأ لنفاذ البصرة » .

وقد كان تقديم العقل ووضع الخيال تحت وصايته عند الكلاسيكيين صدى لتأثرهم بأرسطو بالشرح الكلاسيكيين قبل أن يكون أثراً من آثار الفلسفة العقلية . وقد استقرت القاعدة وعظم خطرهما بسبب هذه الفلسفة . ولكن العقل في النقد الأدبي الكلاسيكي لم يكن له على وجه الدقة نفس المعنى الذي كان له عند ديكاوت وتلامذته . فلم يسلك النقاد الكلاسيكيون في الأدب مسلك ديكاوت ، فيدهوا باسم العقل إلى القضاء على الأفكار السابقة قبل بناء فكرة جديدة ، على نحو ما فعل ديكاوت في منهجه في الشك ، بل إنهم اتخذوا من العقل وسيلة لاتباع السائد المؤلف الذي يقره جمهورهم . وعلى حد تعبير أحد الكتاب : « كان العقل يملك ولكن أرسطو هو الذي كان يحكم » . وهم يعارضون العقل بالخيال ، وباللوق الفردي ، وبمهاجة السائد المؤلف من العادات والتقاليد وقواعد الفن الموروثة .

ففي الشعر الكلاسيكي يتجلى القصد في الصور ، ومسايرتها للمستقر الثابت من النظم والعادات ، فخير الكتب عندهم هو ما يقرأ فيها كل إنسان أفكاره ، حتى كأنه يعرفها سلفاً على حد تعبير باسكال . فالحقيقة التي ينشدها الكلاسيكي هي التي تواضع عليها الجمهور وهم الصفوة السائدة ، وفي هذا يقول « بوالو » :

« لا شيء أجمل من الحقيقة ، وهي وحدها أهل لأن نحب ، ويجب أن نسيطر في كل شيء ، حتى في الخرافات حيث لا يقصد بما في الخيال من براعة إلا لجلاء الحقيقة أمام العيون » . فيجب أن تمر كل الصور والعبارات في مصفاة العقل - في معناه السابق - حتى تخرج مقبولة لا تفجأ الجمهور ولا تمس ما استقر لديه .

يحكي الكاتب الناقد الكلاسيكي « بوهور » « Bouhours » على لسان شخصية من شخصياته الأدبية « أرسط » أنه يقول لصاحبه الذي استسلم لأحلامه مبصراً منظر البحر أمامه : « إن هذا الحلم الذي استسلمت إليه كان جاذباً معقولاً » .

وقد كان الأدب الكلاسيكي خصياً في الشعر الموضوعي ؛ شعر المسرحيات حيث كانوا يحتلون حلو أرسطو في نقده على حسب ما فهموه منه مهتدين في (م ٥ - دراسات ونماذج)

هذا القهم بالشرح الايطالين ، وحيث كانوا يضعون القاذج اليونانية والرومانية نصب أعينهم في خلقهم الأدبي ، فنضج التحليل النفسى في شخصيات مسرحياتهم وذلك لاتساع آفاقهم في هذه الناحية ، وخروجهم من نطاق أدبهم إلى الأدب والتقد العالمين لعصرهم .

ولكن الدعوة إلى العقل والتهوين من شأن الخيال على نحو ما شرحنا كأننا خطراً على الشعر الغنائى ، وهو موضوع دراستنا هنا ، فنضج فيه الخيال وتوالى صوره على جلاء المعانى المطروقة . وقد حدا ذلك ببعضهم وهو « سانت ايفريمون » إلى التهوين من شأن الشعر نفسه وتهجينه باسم العقل لأن الفكرة الواضحة في النثر مفضلة على التصوير الخيالى الذى يحال الشعر وقد هجا هذا الناقد هو ميروس والشعراء الأقدمين ، وبهذا هزل شأن الشعر في الأدب الفرنسى ، وظلت الحال كذلك حتى العصر الرومانتيكى . فكانت المعانى تبار المألوف ، وتنظم في سلك العقل ، ويضوئ فيها الخيال الفردى ، والاعتماد على الصور الذاتية . بل إن الشعر الغنائى نفسه كان قليلا في العصر الكلاسيكى إذا قيس بالشعر الموضوعى في المسرحيات ، استجابة منهم للدعوة إلى العقل والتهوين من شأن الصور الخيالية على نحو ما شرحنا . كما كانت موضوعات هذا الشعر نفسه في جملتها مطروقة مألوقة تقليدية : من تعزية أو مقطوعات غزلية ، أو أشعار دينية أو مدح أو رثاء : أو وصف بعض مناظر الطبيعة وفصولها ، والنوع الأخير أقل الأشعار الغنائية حظاً في الأدب الفرنسى الكلاسيكى .

ويلحظ القارئ وجوه شبه بين هذه الموضوعات وكثير من موضوعات الشعر العربى القديم . ولا نقصد بحال أن نصف الشعر العربى القديم بأنه كلاسيكى ، فلم يكن في الأدب العربى مذاهب أدبية تقابل المذاهب التى نشير إليها هنا . وطبعاً لا نقصد كذلك إلى القول بأن هناك تأثيراً متبادلاً بين الأدبين العربى والأوروبى في تلك العصور . ولكن وجوه الشبه في بعض الموضوعات ، وفي كثير من المعانى في الأدب الكلاسيكى وأدبنا

- ٦٧ -

العربي ، ترجع إلى أن العصر الكلاسيكي يشبه عصور شعرنا القديم في أنه كان يمثل الاستقرار . فكان للنظم والتقاليد والعادات سلطان تقليدي ظهر أثره في قواعد النقد التقليدية الكلاسيكية ، وهو نظير ما كان سائداً في الشعر العربي القديم والنقد كذلك من حيث اتخاذها الشعر الجاهلي نموذجاً لها على مر العصور . ويفهم كل من له إحاطة بالنقد العربي أنه ، في اتجاهه العام ، يحتوى ضمناً على شبه اتفاق على اتباع محاكاة الأقدمين ، وهو ما يقابل نظرية محاكاة الأقدمين في الكلاسيكية ، وهي نظرية دعا إليها كتاب عصر النهضة والشرح الإيطاليون ، ثم استقرت في العصر الكلاسيكي ، على منهج وقواعد نكتفي هنا بالإشارة إليها . ولكن محاكاة الأقدمين عند الكلاسيكيين كانت تعني محاكاة اليونان أو الرومان أو النابغين من الإيطاليين . ومنذ عصر النهضة حل محل أصحاب نظرية محاكاة الأقدمين من تقليد الكتاب من نفس اللغة لسابقيهم من أمثهم ، وبينوا ضرر ذلك وأفاضوا فيه . فكان تقليد الكلاسيكيين أرحب أفقا وأخصب أثراً في شعر المسرحيات والملاحم ، ولكنه لم يأت بثمار ذات شأن فيما يخص الشعر الغنائي .

هذا موجز لما نرى من أسباب بعض وجوه الشبه بين موضوعات الشعر الغنائي الكلاسيكي في الأدب الأوروبي ونظيرتها في الشعر العربي القديم . على أننا لا ننفي بذلك أن هناك وجوه فروق كثيرة منشيرة إليها في دراستنا للمذاهب التي تلت الكلاسيكية . وفي كل ما ذكرنا وتذكر إنما نتبع الأهم الأغلب من الحالات والتيارات ، لنتيسر لنا الحكم العام على آداب عصورها بأكملها ، وبهنا من بيان هذه التيارات العامة في الآداب الكشف عن اتجاهات النقد العامة العالمية فيها وأثرها ، كما قلنا في صدر هذا الباب .

ونورد هنا شاهداً للشعر الكلاسيكي الغنائي . . بعض أبيات من قصيدة الشاعر الكلاسيكي «ماليرب» P. De Malherbe يعزى بها صديقه «دى بيريه» في موت ابنته الصغيرة :

«أى دى بيريه أبقى إذن أملك خاطلاً ، يوسوس به الحب الأبوى إلى نفسك ، فلا يزال يزاد ؟ ! أو تكون كارثة ابنتك بزولها في اللحد -

والموت هو المصير العام - بمثابة مناعة بفضل ليها رشلك ، ولا يثوب ؟
أحدى أى مقائن كانت تحفل بها طفولتها ، ولا أريد أن أهون من شأنها ،
أيها الصديق المصاب ، حين أحاول أن أقوم بالعزاء . ولكنها كانت من
هذا العالم حيث تلقى أبجل الأشياء أسوأ المصير . ووردة كانت ، فكان لها
عمر الوردة فترة صباح . ثم هبك ثلث مئة لك طعمت ، ولم تفارق العيش
لأبعد أن ابيض منها الرأس ، فأى مصير آخر كانت مستلقاه ؟ - أحسب
أنها فى عالم السماء كانت ستحظى بترحاب أعظم لو علاها الكبر ؟ أو كان
سيخف شعورها بوطاة تراب القبر وزحف دود الكفن ؟ . . . لا نتجهد ،
إذن ، فيها لا جنوى له من نواح ، واستسلم للمصير ، وهم بالعطيف حليفا
ومن الرماد الخائب أطفى جلوة الذكرى . . .

ولنفس الشاعر من قصيدة يمدح بها الملك ، وهو نظير شعر المناسبات فى
أدبنا :

و . . . إن الرهبة من ذكره ردت مدننا حصينة ، فلم تعد أسوارها
وأبوابها فى حاجة إلى حراسة . ولن يسهو الحراس على قلة قلاعها ، وسيجد
الحديد فى فلاحه الأرض مجالا أفضل للعمل . والشعب الذى يرعد من أهوال
الحرب ، لن يسمع بعد من دقات الطبول سوى دفوف الرقص . إن هذا
الملك حرب على الرذائل فى عصر سادت فيه : من بلاهة التعطل أو رخاوة
الملذات التى سارت بنا إلى أبعد المخاطر . وسعود الفضائل متوجة بالنصر ،
وصطاءه العادلة بمنحها فخورا مواهب ، فتبعث القنون زاهرة زاهية . . . أيها
الملك ، لقد أعدت إلينا سعيد مقاديرنا ، ولن نرى ، بعد : تلك السنين
الشرسة التى لم ينج منها أسعد الناس سوى الدموغ ، وستعم كل الخيرات
الأمر ، وسصاد حقولنا سيجهد المناجل ، وستجاوز الثمار ماتبشر به
الزهور . . .

وفى صور الشعر السابقة يظهر الطابع الكلاسيكى للشعر الغنائى ، فى

موضوعات المسألة ، ومعانيه العقلية، وخياله المتخلف الضئيل الذى يترامى
فى قصد .

وقد تبدلت حال الشعر الغنائى وصورة بعد العصر الكلاسيكى ، نتيجة
لعناية الرومانتيكين ومن يليهم بالخيال وقيمته ، وأثر مايولده فى النفس من
صور . ونرجو أن تتناول دراسة الصورة فى هذه المذاهب ، فى الفصول
القادمة .

فلسفة الصورة في شعر الرومانتيكيين

رأينا كيف كانت الصورة عند الكلاسيكيين تابعة لنظريتهم في المعرفة وكانت تمثل لديهم الدرجة الدنيا للمعرفة ، إذ يستعين بها الإدراك ابتداء عن طريق التداهي ، ولكنه لا يلبث أن يتجاوزها إلى درجة المعرفة العليا المثلثة في الأفكار التجريدية . والإدراك قوة تجريدية مستقلة عن صور الحس ، وهو خاصة العقل : ولذا هونوا من شأن الخيال والصورة .

وفي أوائل القرن الثامن عشر خطا لا يئتمز (١٦٤٦ - ١٧١٦) ومن سار على نهجه من فلاسفة الكاثوليكيين خطوة جديدة في إدراك الصورة ، فعلى الرغم من أنهم ظلوا يرونها وليدة قوى الحس ، وأن الإدراك أسمى منها لأنه خاصة العقل ، فإنهم مع ذلك أولوا الصورة أهمية خاصة ، إذ الصورة للفكرة كالجسم من الروح ، والإنسان - كما قال أرسطو - روح مرتبطة أوثق رباط بالجسم ، ولا وجود لها بدونه ، وكذلك الفكرة ، لا وجود لها بدون أشياء محسوسة تتعلق بها ، وهى الصور التى ينظمها العقل بالتداهي . وهؤلاء على وفاق مع الكلاسيكيين الخالص في أن الصورة أضعف من الإدراك ، ولكنهم يرون أن من صفات الإنسان أن يتوقف كل كمال فيه على ضعف ، فلا وجود لفكرة بدون صورة ، كما لا وجود لروح بدون جسم .

ويمكن أن تكون لهذه الفكرة نواة في فلسفة أرسطو ، حين قرر أن الإنسان لا يمكنه أن يفهم شيئا أو يستفيد علما إذا لم يحس ، ولا يستطيع أن يزاول نشاطه الذهني دون عون من الخيال أو الوهم (١) .

ولكن لا يئتمز ومن ساروا على نهجه لا يحصرون الخيال في دائرة

الأفكار الواضحة المتميزة كما هي الحال عند « ديكارث » ، والكلاسيكيين جملة ، وإنما يرون الجاهل في الأفكار الخلية المتصلة بمدركات الحواس ، أي في الصور .

ومن ثم بدأ تحول عجيب في موقف الفلاسفة ونقاد الأدب من الصورة ومن الاستيطان الذاتي . فالفكرة ليس لها وجود حقيقي يظفر به وعى المرء مباشرة ، والتأمل النفسى هو الذى يولد الصورة ، وهى الدلالة المحسومة على الفكرة ، وهى وحدها مظهر الجاهل (١) . وفى هذا التحول تغير معيار الصورة فبعد أن كان الكلاسيكيون الخالص يجهلون المشاعر النفسية خاضعة فى الفن لقواعد الفكر ، ويخضعون بذلك العبقري للصنعة ، والخيال للعقل ، اتجه الفلاسفة فى القرن الثامن عشر - وخاصة فى النصف الثانى منه - إلى الاعتداد بالصور التى تكشف عن خواطر الشاعر ومشاعره . لأنها مظهر الجاهل فى التصوير الفنى . وبذلك تهيأ للاتجاه الرومانتيكى أن ينهض ويستقر على أنقاض الكلاسيكية .

ولم يتم هذا النصر للرومانتيكية بين عشية وضحاها لأنه كان نتيجة تمخضت عنها جهود الفلاسفة والنقاد قرابة قرن من الزمان ، فيه تطورت الأسس الجاهلية للفن والمعايير العامة لتقد الشعر ، كما تغير مفهوم الشعر نفسه ، وتبع ذلك اعتبارات فنية واجتماعية فى الصورة الأدبية ، حققت بها الرومانتيكية ثورة فى الشعر العالمى كله . ولا بد أن نوجز القول فى بيان هذه الجهود الفلسفية والفنية التى بها تم التحول من وجهة النظر الكلاسيكية إلى الاتجاه الثورى الرومانتيكى ، وهى تمس ثلاث مسائل : قيمة نظرية المحاكاة وعلاقتها بأصالة الفنان أو الشاعر ، ثم مكانة الشعر ومفهومه فى ضوء تأويل نظرية المحاكاة أو إهمالها ، ثم تغير النظرة إلى الخيال ووظيفته فى توليد الصورة نتيجة لذلك ، كى نسوق بعد ذلك بمجمل المبادئ الفنية فى خلق الصورة فى شعر الرومانتيكيين ونقادهم .



معلوم أن أرسطو لم يلق بالالشعر الغنائي ، ولم يعتد بسوى الشعر الموضوعى شعر المسرحيات والملاحم ، ورسالة الشاعر عنده هى تمثيل الأحداث الخارجية والأشخاص . فالشاعر لا يكون شاعراً بفخامة العبارة أو صياغة الصور . ولكن ببراعته فى رسم سير الأحداث وتطورها ، وإحكام حلقات الحكاية ، بحيث يستتبع بعضها بعضاً . وقد وضع أرسطو لذلك ما وضع من نظريات : نظرية المحاكاة ، والوحدة العضوية ، والتطهير . وقد نشأ الشعر - فيما يرى أرسطو - عن غريزة المحاكاة : أى محاكاة المرء لما يحيط به مما هو خارج عن نطاق ذاته ، وهذه الغريزة أصيلة فى الإنسان منذ الطفولة ، وبها يتعلم الطفل اللغة ، ويندمج فى عالمه أول عهده به ، وبها يخلق الشاعر الأحداث والحكايات فى مسرحيته محاكاة للعالم الخارجى . . والحكاية عنده هى « مبدأ المأساة وروحها » . ويربط أرسطو بين الأفعال فى الحكاية والأخلاق فيها ، « لأن الشعراء يحاكون أفعالا أصحابها بالضرورة إما أخيار وأما أشرار » . والحكاية المحككة فيها تكشف ضرورة عن خلق أصحابها ، والوقوف على الخلق على هذا النحو يحرك الإرادة إلى العمل ، ويثير عاطفتى الخوف والرحمة اللذين يؤدىان إلى التطهير من الانفعالات الضارة » . ومن أجل هذا كانت الأفعال فى الحكاية هى الغاية من المأساة . والغاية فى كل شئ أهم مافيه (١).

ولهذا يرى أرسطو أن الشاعر صانع حكايات وأفعال قبل أن يكون صانع أشعار أو صور . وهذه الآراء تأثر الكلاسيكيون بأبلغ تأثر ، فرفضوا من شأن الشعر الموضوعى ، وجعلوا الغاية منه خلقية عملية ، وأقلوا من الشعر الغنائي وهونوا من شأنه ، وكرهوا فيه الإغراق فى الخيال .

وقد ثار عليهم فلاسفة علم الجمال ونقاد الأدب ممن مهدوا للرومانتيكية . أو انضموا تحت لوائها ، فتمرضت نظرية محاكاة أرسطو لاعتراضات كثيرة : فهم الفيلسوف القرنى « ديلرو » (١٧١٣ - ١٧٨٤) ، كان يرى أن الفنان خالق لا يحاكي الطبيعة ، ولسكنه يحاكي ما يجرى فى دخيلة نفسه ، وما يخلقه لا وجود له فى الطبيعة مجتمعاً فى الصورة التى صورها . والفن يحمل

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٥١ ، ٢٢ - ٢٢ وكذا الفصل السادس .

الطبيعة ، وكأنه يضرب المثل كى تحاكيه الطبيعة . ولا يحاكيها . ثم إن عمل الفنان يتوقف على الخيال والشعور ، كما يقول « ديبلر » : لا أقصد إلى أن الطبيعة ليست فيها آيات جلال وروعة ، ولكنى أعتقد أنه إذا وجد من هو جدير حقاً بالوقوف عليها . فهو ذلك الذى يشعر بها فى نفسه عن طريق خياله وعبقريته .

وقد نرى هذه الأفكار سواء (١) من تلوه ، فقسّموا المحاكاة إلى قسمين : محاكاة خارجية للأحداث والأشخاص على نحو ما رأى أرسطو ، ومحاكاة داخلية للعواطف والمشاعر . والأولى موضوع المسرحيات والملاحم ، وهى أدنى درجة ، لأنها لا تنبع من نفس الشاعر ، والثانية موضوع الشعر الغنائى ، وهو الشعر الحق ، لأصالتها فى ذات الفنان . وأخص خصائص الشعر موسيقاه وصوره . ولا يتوافر لها الكمال إلا إذا صدرت عن ذات الشاعر . والشعر الغنائى لا يعتمد على الحدث والفعل ، ولكن على الخيال والصورة .

وليس الشعر فى نشأته مدبناً بشئ للمحاكاة الخارجية كما فهمها أرسطو ، ولكن للمحاكاة الذاتية والعواطف المشبوبة ، حين يشعر المرء بم حاجته إلى التعبير عما يجيش بذات نفسه . ولذا كانت أقوى الأشعار وأقدمها هى ما قبلت فى مدح الآلهة ثمرة للشعور الدينى . وحسب الشعر الدرائى نفسه الذى هو فى طبيعته خاضع للمحاكاة الخارجية يرجع فى نشأته إلى الأغاني الدينية التى كانت تنظم فى مدح « باخوس » أو « ديونيسوس » إله الخمر عند اليونان . فالشعر فى نشأته تاريخياً ، وفى جوهره فنياً ، لا يكون شعراً إلا بما يحتوى عليه من عناصر غنائية ذاتية تعتمد أول ما تعتمد على الصور ، وفى هذا الاتجاه انتقل الشعر من اعتماده على الحدث إلى اعتماده على الصور ، (٢) ولم يعد الشاعر صانع حكايات كما قال أرسطو ؛ وإنما أصبح الشاعر هو صانع الصور . ولغة الخيال والصور تفضل فى الشعر لغة العقل .

(١) William Jones, Lowth

(٢) هذا ما يشرحه :

Bishop Rebert Lowth : Lectures on the Hebrew Poetry, 11, chap XIV, XVII

يقول « لوث » في مطالعاته التي نشرها عام ١٧٥٣ : « لغة العقل باردة معتتلة ، أقرب إلى الدنو منها إلى السمو ، وهي ثمرة الفطنة والنظام ، وهما الأول في الوضوح ، خوفاً من أن يغمض فيها شيء أو يختلط بسواه . أما لغة العواطف فهي مختلفة كل الاختلاف ، ففيها تنطلق التصورات في مجراها العارم ، تكشف عن الصراع التتويج ، وتشرق خاطفة جارقة ، فتوقع في أسرها (دون قياس أو دراسة) كل ما هو حي قوى عصي المراس . وموجز القول أن العقل يتكلم حرفياً ، والعاطفة تتحدث شعرياً » .

ونتيجة لهذه الدعوات وأمثالها ضعف شأن المدح التقليدي ، وهان الشعر الخلقى والتعليمي ، وصمت مكانة الشعر الغنائي على حساب الشعر الموضوعي . ونذكر من هؤلاء النقاد الناقد الألماني « هررد » الذي يقول : « الشعر الغنائي هو أتم تعبير عن الانفعال أو عن التصور في أعلى درجات إيقاعه اللغوي » . والشاعر - عند هررد - لا يقلد الطبيعة ، لأنه هو نفسه خالق آخر يعتمد في خلقه على الصور . وقد كانت الكلمات عند الإنسان الفطري صورة للأفكار وأساساً للنظم الإنسانية ، إذ كانت الكلمات - مثل الأشياء - صورا ذات معانٍ ترمز للألوهية أو لقوى الطبيعة . وفي عهود الإنسانية الأولى تضافرت هذه الصور على خلق الأساطير والنظم الفطرية . وهذا هو عهد الشعر الحق توافر فيه للكلمات أقصى ما بلغته من سلطان في التصوير (١) . ولكن الكلمات فقدت هذه القوة التصويرية في عهد العقل والتجريد والتقدم الآلي ؛ فمات الخيال ، على أن الأمل لا يزال قويا في دعم نهضة نفسية روحية في المستقبل ، وهذا هو الأمل في الشعر الغنائي الذي يعتمد على بعث القوى التصويرية في الكلمات . ويرى « فريدرش شليجل » من نقاد الرومانتيكيين الألمان (١٧٧٢ - ١٨٢٩) ، أن الشعر بما يحوي من صور هو الأصل الحي الخالد للغة ، وهو طريق تقدم الإنسانية إلى السكمال . وإذا كانت الصور في العهود الفطرية ذات قوة كبيرة لاعتمادها على الأساطير ، فإنه يمكن أن

(١) في الحقيقة يتبع هررد في ذلك الفيلسوف الإيطالي فيكو **Vico** (١٦٦٨ - ١٧٤٤) في كتابه : العلم الجديد **Scienza Nuova**

نخلق لنا في عهدنا الحديثة صورا ذات سلطان لا يقل عن تلك الأساطير ،
إذا اقتبسنا هذه الصور من المثل الإنسانية الحية التي تمخضت عنها الفلسفة
أو العلوم الطبيعية ؛ بل يذهب « فريدرش شليجل » إلى أبعد من ذلك حين
يرى نشدان هذه الصور في تجسيم قوى الطبيعة وتقديسها . فقد كانت الأفكار
صوراً للألوهية في عهد الوثنية الأولى ، ولم يضعف سلطان هذه الصور
حين انتقلت من دلائها على الألوهية إلى الرمز لقوى الطبيعة نفسها . فالقوى
التشكيلية للحديد بالنار كان يمثلها « فولكانس » إله النار والحديد عند
الرومان ، ومبدأ الاشكال الذي يتصف به الماء فكان مصوراً في « نيتونس »
إله الماء . والشعر في هذا المعنى طريق التوفيق بين ألوان الصراع النفسى حين
يستخدم بين المرء وما يحيط به ومن يحيط به ، وهو يتصل بأقدس ما في النفس
من قوى اللا شعور . ويرى الشاعر الألماني الرومانتيكى « نوفاليس » أن الشعر
في تعبيره عن دقائق النفس يتجاوز المعلوم إلى المجهول ، والواضح إلى المستقر
والثابت إلى العرضى ، فهو ينفذ إلى تصوير مالا يستطيع تصويره ، وإلى
روية مالا يرى « ولهذا كانت له صلة قوية بالحاسة التي لا تتوافر إلا للأنبياء ،
كما أن له صلة بالروح الدينى ، وبالنجداد الروحى » . وهو لذلك أعمق
دلالة من العلم الذى يقف عند القوانين الآلية لظواهر الأشياء ، كما يعتم
ذلك الفيلسوف الألماني « شلنج » . ولغة الشعر هي لغة الأخيلة والصور « وهو
لغة نبوية تتجلى رموزها موجودات وصوراً . (١) وتردد مدام « دى ستال »
وهي أول داعية للرومانتيكية في فرنسا - صدى هذه الآراء الألمانية إذ
تقول : « في داخل كل امرئ مشاعر ذاتية فطرية لا اكتفاء لها بالأشياء
الخارجية وخيال الرسامين والشعراء هو الذى يكسب هذه المشاعر صورة
وحياة » (٢) .

وقد كان الفيلسوف الألماني كانت (١٧٢٤ - ١٨٠٤) أعظم من
آروا في آراء الرومانتيكيين في بيان قيمة الخيال ، وعظيم أثره ، ففي فلسفته

W. K. Wismatt, op. cit. p. 373, 375

(١) انظر :

Mme de Stael : De L'Allemagne, 3e Partie, Chap, VIII: انظر (٢)

أن الخيال المحض «وظيفة النفس التي لا غنى عنها» و«والخيال قوة الحدس ، ولا حاجة به إلى حضور موضوعه حسياً» . وهو فوصلة بالحواس التي تأخذ عنها معارفنا الدنيا ، ولكنه يستقل عن هذه الحواس في أنه يستطيع وحده أن يكون صوراً دون ضرورة مثل الأشياء الحسية أمامه . فإذا اقتصر على توليد مامر بالحدس قبل من مريثات فهو الخيال العام . أما إذا تجاوز ذلك إلى خلق صور ممكنة تمتد عناصرها من المريثات السابقة وهي في ذاتها أصيلة لا عهد للمريثات الواقعية بها ، فهو الخيال الإنتاجي . وهو غرة حرة تقوم بالمقارنة والتركيب والتمييز ، وتربط الصور بغير موضوعها الأول ، بتخصيصها بموضوع آخر تستفيض به عن موضوعها الأول . والخيال الإنتاجي في أعلى درجاته هو الخيال العلوي «والمعرفة ثلاثة أصول ذاتية : الحساسية والخيال والحدس ، ويمكن أن يعد كل منها تجريبياً - وهو كذلك في تطبيقه على الظواهر الخاصة - ولكنها جميعاً عناصر أو أسس لا بد منها سلفاً كي يكون القياس بالتجربة ممكناً» . وإذا كانت قدرتنا على المعرفة مبنية على أصليين تقليديين هما : الحساسية وقوة الإدراك ، فإن الخيال العلوي - وهو الذي تستعين به قوة الحدس - قوة أساسية بالنسبة للحدس الأصليين معاً ، وعلاقته بهما ليست خارجية ، ولكنها علاقة التنظيم والتكوين والتوحيد ، لأنه يوحد ما بين المعرفة في أدنى درجاتها عن طريق الحواس ، والمعرفة في أعلى درجاتها عن طريق الإدراك ، فهو الذي يسيطر على كل أنواع المعرفة . ولا تبسر المعرفة للإنسان بدونه . ويضيف «كانت» إلى ذلك قوله : «قلما يعي الناس قدر الخيال وخطره» . وقد كان لرأى «كانت» في الخيال تأثير أي تأثير في فلاسفة الرومانتيكيين مثل : مدام دي ستال «في فرنسا» ، ووردزورث «و«كولبرج» في إنجلترا . وكان الأخيران أعظم من بحث في الخيال ، ووظيفته الفنية في الشعر ، والفرقة بينه وبين الوهم .



يفرق « ووردزورث » بين الوهم والخيال ، ويقرر سمو الثاني وفضله على الأول . فالوهم سلبى يفتر بمظاهر الصور ويسخرها لمشاغف فردية عرضية أما الخيال فهو « العنسة اللهنية التى من خلالها يرى الشاعر موضوعات ما يلحظه أصيلة فى شكلها ولونها » . والخيال « وعى ذو سلطان ثابت للدعائم ، ولا يهتدى المرء إليه ، لأنه يعجز عن الوقوف على عظمته ، إلا إذا عرفه عن طريق الشعور ، وحينئذ لا تستطيع قوة أخرى من قوى العقل أن تضعفه أو تفسده أو تنقص منه » (١) .

ويقسم « كوليردج » الخيال إلى نوعين : الخيال الأول ، والخيال الثانوى . والأول هو القوة الحيوية ، والعامل الأول فى كل إدراك إنسانى . ويقابل ما يدعوه « كانت » الخيال الإنتاجى . وكل إدراك علمى لا بد فيه من هذا النوع من الخيال ، والخيال الثانوى صدى للخيال السابق ، ويصطبغ دائماً بالوعى الإرادى . وهو يتفق مع الخيال الأول فى نوعه ، ولكنه يختلف عنه فى درجته وطريقة عمله ، لأنه يحلل الأشياء ، أو يؤلف بينها ، أو يوحدها ، أو يتسامى بها ، ليخرج من كل ذلك بخلق جديد . وهو الخيال الجمالى ، وهو القوة العليا على تمثيل الأشياء ، ويتخذ مادة عمله مما يصدر عن الخيال الأول من مدركات ، فيحوّلها إلى تعابير بمثابة الجسم للأفكار التجريدية ، والخواطر النفسية التى هى فى أصلها مدركات عقلية محضة والطبيعة — كما يراها الشاعر — رموز للحياة الفكرية التى يمارسها المرء أو يشارك فيها (٢) .

أما الوهم « فهو لا يلعب من دور سوى التثبيت والتحديد ، فليس الوهم سوى نوع من الذاكرة حررت من نظام الزمان والمكان . وقد يتعاون الوهم مع الظاهرة التجريبية للإرادة التى نعب عنها بالاختيار ، ولكن فى حال

W.K. Wimsatt, op. cit, P. 381 - 388 (١)

Coleridge : Biograpia Literaria, chap. XII.

(٢) انظر :

الفكرة العادية لابد أن يستقى الوهم موادها جاهزة عن طريق التداعي «(١)» ،
« فكلير دج » يخالف « وردزورث » في التفريق بين الخيال والوهم ، ويقبل
نوعاً من التركيب والامتزاج بينهما .

ويتلاقى « بودلير » مع « وردزورث » و« كولير دج » في أهمية الخيال ،
ولا يقصد به ما يريده عامة الناس من الوهم ، فالخيال قوة خالقة تحليلية
تجميعية معاً . وهو الذي علم الإنسانية الأولى معنى الرموز في الطبيعة ، وبث
فيها الروح الخلقية والشعرية عن طريق الأساطير . ويرى بودلير - وهو
رومانتيكي في رأيه هذا - ماراً « كانت » من سيطرة الخيال على جميع
الملكات الأخرى ، ولا غنى عنه للعلم نفسه : « فلماذا يكون العالم بدون
خيال ؟ ليكن يحيط بكل مقاله العلم من قبل في دراسته ، ولسكن أتى له
بدون الخيال أن يقف على القوانين العلمية التي لم تكتشف بعد ؟ فالخيال هو السبيل
إلى الحقيقة ، وما الممكن إلا قسم من أقسام الحقيقة . والخيال يمت بصلة إلى
اللانهاي . . . وما العالم المرئي إلا مخزن للصور والمشاهد ذات الدلالة ،
والخيال هو الذي يضع كلا منها في موضعه ، ويكسبه قيمته الخاصة به .
والعالم كله بمثابة المواد الغفل في حاجة إلى الخيال الذي يمثله وينظمه ، ويجب
أن تخضع جميع قوى النفس للخيال الذي يسخرها جميعاً لسلطانه » (٢) .

وقد كان للاعتداد بالخيال على هذا النحو نتائج فنية في الصورة الشعرية ،
بها أثرت الرومانتيكية في الشعر العالمي ، ولا زال كثير منها حياً في شعر
المداهب التي تلت الرومانتيكية . وقد آن لنا أن نوجز القول فيها .

وأولى هذه النتائج الفنية هي عضوية الصورة . ذلك أن الشعر الغنائي
لا يعتمد على الحدث ، ولسكن على الصور ، كما شرحنا . ولكل صورة
في القصيدة وظيفة تتعاون بها مع قريناتها من الصور الأخرى كي تحدث
الأثر الذي يهدف إليه الشاعر . فكانت الصور في القصيدة تقابل مكانة الأشخاص

(١) انظر المرجع السابق ص ٢٠٢

Baudelaire : œuvres, ed. de la pléiade

(٢) انظر :

في الشعر المسرحي أو الملحمي عند الكلاسيكيين . ولا يتيسر للصورة تأدية وظيفتها إلا إذا وقعت موقعها الخاص بها في وحدة العمل الشعري ، بحيث يتوافر له مع الصديق جمال التصوير وكثاله . وتبعاً لذلك يكون مجموع القصيدة ذا وحدة عضوية أيضاً : أي وحدة حية كاملة ، فتتحدى الصور الجزئية وظيفتها في داخل نطاق هذه الوحدة بتعاونها معاً على خلق الأثر المقصود . وتخضع القصيدة في ذلك لروح داخلية فيها ، يخلقها الشاعر حين يلحظ برهف إحساسه الفني وحدة المجموع ، ووظيفة أجزائه . وفي ذلك يرى ويلهلم شليجل « أن خاصة الشعر الرومانتيكي أنه عضوي على تقيض الشعر الكلاسيكي ، فإنه آلى ، لأنه يخضع لقواعد عامة خارجة عن طبيعته الفنية .

والصورة الشعرية العضوية وسيلة الكشف عن الحقائق النفسية ، والخلجات الشعورية ، عن طريق الخلدس والخيال . فتتسم الحقيقة واضحة محسوسة ، لا منطقية مجردة ، ويتعاون على رسمها المضمون والشكل ، كما نحيا الروح في الجسم . ويقول « أوسكار وايلد » : « كما أن طبيعة الأجسام أنها مادة في تفاعل مع الروح ، وكذلك الفن : روح يعبر عن نفسه في صور المادة . فالفن حتى في أقل درجات مظهره يتحدث إلى الحس والروح على سواء . . ونحن مثل « جوته » بعد أن قرأ « كانت » لا نريد سوى التصوير بالمحسوس ، ولا شيء يقنعنا سواه » (١) . ومن أوائل من جلولوا هذه الخاصة الفنية « وردزورث » في قوله : « إن الخيال هو تلك القدرة الكيماوية التي بها تبرز مع العناصر المتباعدة في أصلها ، والمختلفة كل الاختلاف كمي تصوير مجموعاً متآلفاً منسجماً » . وعلى الشاعر عند « كولير دج » أن يربط ما بين أفكاره عضوياً فيما يعالج من مشاعر (٢) .

وتستتبع الخاصة الفنية السابقة نتيجة أخرى ، هي أن تكون ذات بنية حية تستلزم حركة داخلية فيها ، بحيث تتقدم في اتساق تام نحو الغاية منها ، وهذه خاصة في الشعر ، وبها يمتاز عن الفنون التجسيمية من نحت وتصوير .

(١) انظر : Oscar Wilde : Works of, London, 1949 p. 979

(٢) مرجع كولير دج السابق ، الفصل الثامن عشر .

وأول من قرر هذه الخاصة عموماً «لنج» (١٧٢٩ - ١٧٨١) حين شرح الفرق بين الشعر والتصوير - وفكرته هذه رومانتيكية على الرغم من كلاسيكيته في كثير من آرائه الأخرى . فعنده أن الرسم يقوم على مبدأ المكان لا الزمان ، فهو يمثل الأجساد في أشكالها عملياً مباشراً ، ولكنه يمثل الفعل عن طريق غير مباشر بواسطة هيئة الصورة ، على عكس الشعر ، فإن مبدأه زمني لا مكاني ، إذ هو يصور الأفعال تصويراً حياً مباشراً ، ولكنه لا يقدم لنا الأشخاص إلا عن طريق غير مباشر في خلال الحركة والعمل (١) . وقد أعجب بقوله «جوته» . وهو من آباء الرومانتيكيين . وشرح هذا المبدأ بما يتفق ووجهة النظر الرومانتيكية «أوسكار وايلد» بقوله : «التمثال يمثل لحظة واحدة من لحظات الكمال ، والصورة في لوحها لا تحظى بالعنصر الحيوي من نمو وتطور ، فإذا كان كل منهما ثابتاً غير مهلداً بالتغير ، فذلك لأن حظه من الحياة ضئيل ، لأن أسرار الحياة والعدم لا تعزى سوى الأشياء التي يؤثر فيها الزمن ، والتي ليست رهينة الحاضر فحسب ، ولكنها كذلك ملك مستقبل فيه تصعد أو تنزل على حسب ماضيها . فالحركة - وهي مسألة الفنون الشكلية - خاصة الأدب وحده ، فهو الذي يرينا الجسم في نشاطه الحيوي ، وحركته الدائبة » . فالقصيدة الرومانتيكية وحدة حية نامية بصورها المتآزرة على خلق الشعور (٢) .

ومن خصائص الصورة في الشعر الرومانتيكي أيضاً أن تكون شعورية تصويرية ، لا عقاية فكرية ، فالفكرة في الشعر تراءى من وراء الصور ، وتقوم الصور الحية النامية مقام البرهان الوجداني عليها . وأخطر ما يجلب منه الرومانتيكيون أن تكون القصيدة توليدات عقلية جافة أو أفكاراً منطقية ، أو حججاً ذهنية ، مهما أحسكت صياغتها ، وأجيد وزنها . لأن الأفكار التجريدية تقضى على روح الشعر ، إذ أن روحه في صورته . وعيب الشعر الكلاسيكي فيما يرى «كوليرج» أنه «يفضح بالمعاطفة المنطلقة المشوبة في

(١) مرجع وسبق السابق ص ٢١٨ - ٢١٩ .

F. Kermade, Romantic Image, ch. V

(٢) انظر .

سبيل الدقائق الذهنية والوثبات الفكرية . . أى أنه يضحي بالقلب للابقاء على العقل . ويقول « وودزوث » فى إحدى رسائله : « إن العراطف والصور يجب أن يزاجوا ليذوب كلاهما فى الآخر ، ويمثلا طبيعيا لدى الذهن فى نشوة فنية » . والخواطر والمشاغرة التى تشف عنها الصور هى وحدها محور الحيوية والعضوية . يقول فى رسالة : « يتوقف ترابط الصور إلى حد بعيد على الرجوع إلى حالات الشعور أكثر من توقعه على سير الأفكار . . وأكاد أجزم بأن الأفكار لا تثير الأفكار أبداً ، كما أن الأوراق فى الغابة لا يحرك بعضها بعضاً ، وإنما يحركها النسيم الذى يسرى خلالها - وهو الروح أو حالة الشعور . . » . فالصور فى الشعر تقوم مقام البراهين العقلية ، أما الأفكار المجردة فهى غريبة عن روح الشعر . وهذه قاعدة خلدها الرومانتيكيون فى الشعر حتى اليوم . وفيها تنقلب الأسس الجمالية الكلاسيكية رأساً على عقب : إذ حلت الصور عند الرومانتيكيين محل الأفكار عند الكلاسيكيين . وقد حذر الرومانتيكيون من الأفكار والحجج العقلية على حين حذر الكلاسيكيون من الجحري وراما الحيال والصور الذاتية . يقول « جورج مور » Georges More وهو من معاصري « أوسكار وايلد » : « أوبئة العمل الفنى وطفلياته : تلك هى الأفكار » (١) .

وإذا كانت هذه الصور الرومانتيكية لا بد أن تنتظم فى خيط الشعور ، فإنها ذاتية ، وهنا نصل إلى أقوى خصائص الصور الرومانتيكية . وهى خاصة كثر فيها جدال أصحاب المذاهب الأدبية من بعدهم ، فمنهم من أقرها ، ومنهم من ناز عليها ، ومنهم من أقر بعض ما تستلزمه من مبادئ فنية دون البعض الآخر .

والرومانتيكى ذاتى فى صوره ، لأنه يرى الطبيعة من خلال مشاعره ، ويضئ على الطبيعة صبغة نفسه ، ويقابل بين مناظرها وإحساساته . ويستلزم ذلك ألا تكون الصور مجلوبة لوجوه شبه خارجى فيها ، مثل تشابهها فى

الأشكال أو الألوان ، مما لا يمت بصلة إلى الشعور والعاطفة ؛ وإلا فقد
الشعر روحه ، وانتقل من ميدان القلب إلى دائرة التفكير أو التلاعب بالألفاظ
يقول « وردزورث » : « حين يسوق الخيال مقارنة . . فهي نوع من تصوير
الحقيقة عن طريق المشابهة ، ثم لا تزال تنمو لتباشر سلطتها على العقل منذ
لحظة إخراجها . وتتوقف هذه المشابهة على التعبير والأثر ، أكثر مما تتوقف
على السمة الظاهرية والشكل ؛ على الصفات العرضية الخارجية » (١) . ويقول
« لا مارتين » فيما كتبه عن مصابيح الشعر : « ليس الشعر تلاعباً فكرياً ، أو جوحاً
ذهنياً يصف العرضى والسطحي ، ولسكنه الصلدى الحقيقى العميق للصادق
لأدق انطباعات النفس . . » .

والوحي الإنساني قوة بها يمثل الشاعر الطبيعة « بحيث تصوير الصور الخارجية
أفكاراً ذاتية ، وتعبير الأفكار الداخلية صوفاً خارجية ، فتصبح الطبيعة فكرة
والفكرة طبيعة » كما يرى « كولريدج » . وكان « كولريدج » أقوى من غيره من
العملية الفنية في تمثيل الذات الرومانتيكية لمناظر الطبيعة ، إذ يقول في « روح
الشاعر » *Anima Poetae* : « حين أفكر متأملاً في مناظر الطبيعة ،
وأُنظر إلى القمر البعيد يترأى من خلف زجاج نافلتى الليلة بالأنداء ، فاني
أبدو حريصاً على البحث عن لغة رمزية لشيء في داخل ذاتي كان موجوداً قبل
ولن يزال ، أكثر من حرصى على البحث عن شيء خارجي جديد ، وحتى لو
كان الشيء جديداً ، فاني أظل بتملكي شعور مهم بأن هذه الظاهرة الجديدة
مثابة دعوة غامضة لإيقاظ حقيقة منسية أو خيئة في أطواء طبيعيتي الذاتية » .
ويعبر عن المعنى نفسه « وردزورث » في إحدى قصائده « في حياتنا وحدها
نحيا الطبيعة : فحياتنا ثياب حرسها ، وحياتنا كفنها . . وفيما ننظر وتأمل ،
ليس لدينا ما هو أسمى شأناً مما يتيح هذه الطبيعة الهامدة الباردة للوى القلوب
الميتة والنفوس المضطربة من الدهماء ، واه ! ولكن من الروح نفسها يجب
أن يبتن ضوء وعظمة ، ومهاب لطيف متألق يلف الأرض جميعاً . ومن الروح

(١) وهذه الأفكار موجودة في نقد « وردزورث » وفي نقد صديقه « لامب » أيضاً .

نفسها يجب أن ينبعث صوت عذب قاهر ، ومن مهد الروح الخالص تنبث الحياة وعناصرها في كل ما هو جميل .

والذاتية - في معناها السابق - صبغت شعر الرومانتيكيين جميعاً . فذات الرومانتيكى محور العالم ومرآته ، ولا ينعكس فيها من العالم إلا ما تؤمن هى به وكل ما يثار لونه في شعرهم يحاط بإطار من ذات أنفسهم . وهذه ناحية هامة كان لها تأثير أى تأثير في شعرنا الحديث ستحدث عنه حين نتناول تأثير هذه المذاهب في صور شعرنا المعاصر .

ولكن الذاتية ، على نحو ما شرحنا ، استتبع كذلك جانباً فنياً آخر كان للرومانتيكيين الفضل في إرساء قواعده في الشعر في جميع المذاهب التي تلهم : ألا وهو جانب الأصالة . فالرومانتيكى يصور ما يترأى له ولا يعا إلا بما يراه . فإذا عصى ما تواضع عليه الناس فذلك لأنه لا يحفل إلا بصوت شعوره ، وهذا هو الصديق الذاتي ، وهو أحد شطرى الأصالة . وشطرها الثانى هو الصديق القفى ، إذ يجب أن يرجع الشاعر في ضياغة الصور إلى ذات نفسه ، وإلى ما يثير مشاعره من مناظر الطبيعة . . لا إلى العبارات التقليدية والصور المأثورة . وما هو ذا « فكثور هوجو » يستنكر من الرومانتيكى أن يقلد الرومانتيكيين بقدر ما يستنكر منه أن يقلد الكلاسيكيين « كل من قلد شاعراً رومانتيكياً ، فانه يصبح بالضرورة كلاسيكياً ، لأنه مقلد » . ويقول « هوجو » أيضاً : « يجب أن يحترس الشاعر على الاختص من النقل عن أى امرئ كلاسيكياً كان أم رومانتيكياً ، يستوى في ذلك شكسبير وموليير ، وشيلر وكورنى . إن طفيل العملاق لا يزيد عن أن يكون قرماً (١) » . ويؤكد نفس المعنى « بودلير » في قوله : « الفنان الحق والشاعر الحق هو الذى لا يصور إلا على حسب ما يرى وما يشعر . فعليه أن يكون وفياً حقاً لطبيعته هو . ويجب أن يحلر حلوه من الموت أن يستعير عيون كاتب آخر أو مشاعره ، مهما عظمت مكانته ، وإلا كان إنتاجه الذى يقدمه إلينا بالنسبة له ترهات لا حقائق » (٢) .

V. Hugo : Préface des Odes et Ballades

(١) انظر :

Baudelaire : Œuvres, éd. op. Cit. II, 226

(٢) انظر :

وطبيعى أن يكون للصور الذاتية الرومانتيكية مضمون اجتماعى يتصل بالاجتهاد بالفرد فى وجه المجتمع وما يسوده من قيم . وههنا المضمون الاجتماعى يحس قضايا الرومانتيكيين القوية فى الدين والطبيعة والحب ونظم المجتمع جملة ، ولذا ترفعوا عن المشاركة بشعرهم فى واقع حياتهم ، واعتصموا من جحيم مجتمعهم بجنات خيالم ، فكانوا يهربون بالخيال يشلدون مستقبلا إنسانياً خيراً ، أو يعبرون عن أساهم وضيقتهم بواقعهم ، أو يتغنون بماضى الإنسانية القطرية السعيدة ، أو بما يتمنون من العيش فى بلاد نائية يصفون عليها من خيالم ما يجعلها عالم الأحلام . وطالما تواصل الرومانتيكيون بأعزال الناس فيما أسموه « البرج العاجى » ، لأن القطيعة المعنوية تفصل دائماً بين الدماء وكل نفس سامية . وهاهوذا « ألفريد دى فينى » يشبه إنتاجه الشعرى بزعاجة ، ثم يقول : « لنلق بالزعاجة إلى البحر » . بحر الدماء مخنومة بطابع الخلوات المقدسة إذ أن « الفنان يعتزل الناس ، ولا ينتظر عوناً إلا من قوة العقيدة الذاتية التى يحترق بنارها » (١) .

ولكنهم فى هربهم أترأوا إيجابيا فى مجتمعهم ، لأن ضيقهم بواقعهم حرك العزائم للعمل فى سبيل المستقبل الخير الذى يدعون إليه ، كما حرر العقول من المزامم . على أنهم فى صورههم الذاتية لم يقتصروا قط على المعانى الفردية ، بل كانوا يعبرون عن نواح إنسانية « لم تهدف مباشرة إلى مغزى خلقى تعليمى ولم تجار الخلق السائد ، ولكنها كانت تصور مثلاً إنسانية يتجاوبون فيها مع آمال عصرهم ومثله . يقول « فيكتور هوجو » : « يشكو بعض الناس أحياناً من الكتاب الذين يتحدثون عن أنفسهم ، ويهيئون بهم : حدثونا عن أنفسنا . واه ! إنما أتحدث عنكم حين أتحدث عن نفسى ، فكيف لا تشعرون ؟ بالك من أحمق إذا كنت تعتقد أنى لست أنت » (٢) . وهذه ناحية اجتماعية للصور الرومانتيكية ، بطول شرحها ، ونكتفى هنا

(١) انظر : A: de Vigny : La bouteille à la mer V, 20 - 21.

180 - 181

(٢) انظر : V. Hugo : Les Contemplations, Preface.

بالإشارة إليها ، لأننا نقتصر — ما استطعنا — على شرح النواحي الفنية وأسماها
التقنية والفلسفية .

على أن الرومانتيكيين في مثلهم التي صوروها كانوا يعطفون على الطبقات
المهضومة ، ويشيرون على امتيازات الأرستقراطيين ، وقد أدى بهم ذلك إلى
الثورة على أرستقراطية اللغة ، مما ترك أثراً خطيراً في صياغة الصور الشعرية

كان الرومانتيكيون يفتخرون في الإلهام ، وما يجود به القريحة لأول وهلة
وينفرون من الصنعة والتكلف الذين سادوا عند المتضيقين من الكلاسيكيين
وكانوا طابع الأرستقراطيين في مجالسهم . وقد دعا « وردزورث » إلى الرجوع
إلى لغة من أهم أقرب إلى الطبيعة . لغة الفلاحين ورأى فيها ألواناً شعرية ،
ومعاني فطرية تدل على مشاعر قوية . وهو في الحقيقة لا يقصد أبداً إلى نقل
لغة العامة كما هي ، ولا يخطر بباله أن يعد الفلاحين من الشعراء ، وإنما يريد
أن يدخل في نطاق الشعر المواقف العادية وشئون الحياة اليومية وأن يصيغ
الخيال فيها بصيغة فطرية بادخال بعض الصور الحية في لغة هؤلاء . كى يكتب
الشعر حياة وقوة . وعنده أن كل شعر جيد ليس سوى فيض تلقائي لشعور
قوى . وكلما كان الشعور فطرياً مما نحسه كل يوم كان أقوى أثراً وأكثر
شاعرية . ويعترف « وردزورث » مع ذلك أن لغة الشعر أسمى نظاماً ، وأدق
معاني ، وأقوى عاطفة من لغة العامة . وقد أثارت دعوته جدالاً واعتراضات
كثيرة من الرومانتيكيين أنفسهم لا نريد أن نطيل بذكرها ، ولكن إذا فهمنا
حقاً ما يقصد إليه « وردزورث » وجدناه يمثل وجهة النظر الرومانتيكية التي
كانت بمثابة رد فعل لأرستقراطية اللغة عند الكلاسيكيين . إذ أن هؤلاء
كانوا يمثلون بأسلوب الطبقات الأرستقراطية ، ويقسمون الألفاظ إلى
ثيالة وغير ثيالة ، كما هي حال طبقات الشعب . مثلاً ، يرى دريدن Dryden أن
لغة الشعر الحق ، والنموذج الصادق للشعر الصحيح يتمثلان في لغة الملك
والحاشية ، وكذلك كان يعتقد « بوب » و « سويت » Swift ر
« جونسون » Johnson من الكلاسيكيين الإنجليز ، فكانوا يحذرون على

لغة العامة ومانها من إسفاف وابتتال . ويقول « أنطوان ريفارول » ، ممثلاً وجهة النظر الكلاسيكية الفرنسية : « إن الأساليب في لغتنا (الفرنسية) مقسمة كتقسيم الرعايا إلى طبقات في بلادنا الملكية . . ومن خلال هذا التقسيم الطبقي للأساليب يستطيع اللوق السليم أن يجد طريقه » ١٥ .

وقد ضاق الرومانتيكيون ذرعاً بهذه القيود ، ونادوا بحق العبقريّة في وجه كل ما يحدها منها ، ونعوا على الشاعر أن يلجأ إلى وجوه البلاغة التقليدية ، وإلى الصور القديمة الموروثة التي لم تعد حية . لأنها غير منبّهة من ذات الكاتب وحياته وبيئته الخاصة . فأصبحت في عداد التراث الثقافي . . ننظر إليها كما ننظر إلى قائمة الألفاظ في قاموس قديم . وعند الرومانتيكيين لافرق بين الكلمات والبعض الآخر . فلا وجود لكلمات نبيلة وأخرى مبتذلة . بل يمكن أن يكون للكلمات المألوفة المبتذلة معنى رقيق يسمو بها في موضعها من الصورة إلى ما لا يصل إليه سواها من الكلمات . وينبئ عندهم تسمية الشيء باسمه دون تكتية عنه ، ودون إحاطته بصفات تخفف من ثقل تعديده ، أو تدل على صفته الملازمة له كما هي الحال عند الكلاسيكيين . وكان لهذه الثورة في الأسلوب أثر بالغ في حملة ذوى الأذواق الكلاسيكية على الرومانتيكيين . وأقوى من قام بالرد على هؤلاء « فيكتور هوجو » ، في قصيدة له طويلة تختار منها قوله : « قد أطلقت عاصفة ثائرة ، ووضعت على القاموس القديم قبعة الثورة الحمراء ، فلا كلمات أرستقراطية وأخرى وضيمة . ولا وجود لكلمة لا تستطيع الفكرة في تحليلها الطليق أن تقع عليها ، . . وصرحت حين أشهرت هذه الحرب : الكلمات سواء ، حرة رشيدة .. وخرجت من دائرة الكلاسيكية وسطمت فرجار قواعدها ، ومميت الخنزير خنزيراً ، ولم لا ؟ . . وصحت مع العاصفة والصاعقة : حرباً على البلاغة ولسكن سلاماً مع النحو . . ولم أكن أجهل أن اليد الثائرة التي تحرر الكلمة تحرر معها الفكرة . وقلت للكلمات : كونى جمهورية !

وعيشى كثرة غالبية جياشة بالحياة ! واعمل ! واعتقدى وأجبي ! - وجعلها
تمحرك جميعاً ، ورميت فى شراسة بالشعر الأرسقراطى إلى كلاب النثر
السوداء « (١) » .

وقصدت للايجاز نختار قصيدة من الشعر الرومانتيكى . يتمثل فى صورها
جميع ماذكرنا من خصائص ، هى قصيدة « فيكتور هوجو فى ديوانه
« أوراق الخريف » وعنوانها : « مايسمع فوق الجبل » (٢) . وتقتصر على
ترجمة الأجزاء التى تمثلها كلها فى سرها العضوى العام نحو غايتها ، يقف
فيكتور هوجو فوق قمة جبل يطل على البحر . السماء فوق رأسه ودون .
أقدامه المحيط والأرض . يصنى ويفكر . ويصف الصوت المزدوج الذى
يرتفع من الإنسان فوق اليابسة ومن المحيط فى هديره . انظر كيف يصف
فيكتور هوجو « أفكاره الفلسفية الثورية ، وعواطره الإنسانية . . صوراً
رومانتيكية :

« . . . وعما قليل ميزت نوحين من الصوت ، على أنهما مخططان متقيان ،
يمتزج بعضهما ببعض ، نحو السماء ينطلقان ، من البحار ومن الأرض ، يتفنيان
مع الأغنية الخالدة ، وقد ميزتهما فى همساتهما العميقة ، مثلما يرى المرء
تيارين يلتقيان تحت الموج :

أحدهما ينطلق من البحار : هو أغنية التمجيد ، وهو اللحن السعيد ، هو
صوت الأمواج تتحدث فيما بينها .

والصوت الآخر ينطلق من الأرض حيث نقيم : صوت حزين ، همسات
الناس .

وفى هذا اللحن الكبير الذى يتردد ليل نهار ، لكل موجة صوتها ،
ولكل إنسان ضجيجيه .

(١) انظر : فيكتور هوجو (المرجع السابق)

Ce qu'on entend sur La montagne,
(١) انظر : فيكتور هوجو

Les feuilles d'Automne V:

وكما قلت : كان المحيط الخليل ينشر صوته المرح المسالم ، ويتغنى
كزواجر داود فوق الجبل ، بشيد بحال الخليقة . وهديره الصخاب تحمله
النسائم أو تحمله العواصف ؛ دون انقطاع يصعد إلى الله ، أكثر ظفراً أو أكثر
انتصاراً . وكل موجة من موجاته التي لا يكبح جاحها سوى الله - حين نخر
الموجة الأخرى - تصعد هي تنفى بعظمة الخالق . .

على أنه إلى جانب اللحن المجل ، ينطلق اللحن الآخر ، كصهيل حصان
يجفل ، أو كصوت مقيض صدى فوق باب الجحيم ، أو كوتر من
نحاس على عامود من حديد ، يصر صريراً : بكاءً وصيحات ، وسب وتجديف
ولعنات وإلحاد وضجة ، في دوامة الموجات من صخب الإنسانية . فما
أشبه بما يرى المرء في الأودية من أسراب طيور سود تنطلق ليلاً جماعات
جماعات . فذلك الصوت الذي تنطلق آلاف أصداؤه تتر أزيزاً ؟ وأسفاً ،
إنه الإنسان والأرض يكيان .

أى إخوتى ! هذان الصوتان العجيبان الرائعان ، دون انقطاع منطلقان
مكتوبتان ، يصغى إليهما الأبدى طيلة الأبدية ، أحدهما يقول : « أنا الطبيعة » ،
والآخر : « أنا الإنسانية » .

حينذاك أخلت أفكر ، إذ لن عقلى الوفى لم يبسط قط جناحه كما بسط ،
وفى ظلمات نفسى لم يشرق قط نور كما أشرق هذه الآونة . وحلمت طويلاً ،
وتأملت على التعاقب في الهوة المظلمة التي تواربها دونى صفحات الموج ،
ثم في الهوة الأخرى التي انفرجت عنها نفسى وليس لها من قرار ، ونساءلت :
لم كنا في هذا العالم ؟ ثم ما هي الغاية من كل هذا بعد ؟ وما قيمة الروح ؟
وأيهما أفضل : وجود المخلوقات أم حياة الأحياء ؟ ولم يظل الله ، وهو وحده
الذى يستطيع أن يقرأ كتاب الطبيعة الذى ألّفه ، يمزج أبدى ، في لحن
مقدور ، أغنية الطبيعة بصيحات آلام البشر ؟ .

في هذه القصيدة نرى « فيكتور هوجو » يصغى من جهة إلى صوت البحر
القصيح اللانهائى الوديع القوى ، المؤلف في موسيقا لا توصف . (إنها موسيقا

تشيد وتمجيد تغمر الأرض السكرى ، وينتشي منها الشاعر كأنه من خواطره في بحر آخر ؛ ومن جهة أخرى يصفى « هوجو » إلى أصوات الإنسانية آسيا على مصير الإنسان ضلت به طرق السعادة . . بجار بالشكوى وبالتجديف ويأثلف الصورتان في لحن خالد ذي شطرين . فهو تبجيل وتقديس ، وسعادة في صوت البحار ، وهو يؤنس وشقاء في أصوات الناس . ويتوحد الشطران في تصوير حيرة الشاعر الميتافيزيقية ، وعطفه على مصير الإنسانية . وواضح أن الأرض والبحار يمثلها الشاعر في هذين الصوتين ليستشف خواطره الحائرة المثارة منها ، ويسوق أفكاره الخلية نتيجة تمييز معانيها ، وتحرك القصيدة في وحدتها العضوية بتقسيم الصوتين ، وتصوير خصائص كل منهما ودلالاته ، ثم بالتقائهما في الدلالة على الحيرة والثورة الميتافيزيقية .

وهكذا كانت الصور الرومانتيكية في الشعر الغنائي نتيجة للخيال الحر الطليق ، ونتيجة لهذا الخيال الصادق فيما يسوق من صور إنسانية ، اكتملت لها صيغتها الفنية الذاتية نتيجة لجهود الفلاسفة والقاد نحو قرن من الزمان . فلم تخرج هذه الصور الشعرية إلى الوجود نتيجة هوى فردى ، أو دعوة طائشة ، أو اتجاهات مرتجلة . وقد تعاون في خلقها الفلاسفة ، وبهم نقاد الأدب إذ أن الفلاسفة لاغنى عنها للنقد ؛ في كل بلد ذى أدب قسوى حر (١) ، كما تقول « مدام دى ستال » الرومانتيكية . ولذا رست هذه الأصول الفنية وأنتجت أدباً قوياً حياً استجاب لاحتياجات عصره . وقد ثارت المذاهب التي تلت الرومانتيكيين على بعض هذه الأصول الفنية ، ولكنها احتفظت بكثير منها ، وسرى أسباب الثورة أو الابقاء عليها فيما نوالى من دراسة .

فلسفة الصورة في شعر البرناسيين

خلقت المدرسة البرناسية في الشعر المدرسة الرومانتيكية . وفي الفصل السابق شرحنا خصائص الصورة الرومانتيكية في الشعر ، وعيننا خاصة ببيان كيف كانت هذه الخصائص نتيجة لفلسفة العصر ، وبها نهض الشعر الغنائي ، واكتسب صفات خاصة في صوره ، تركت أثرها العميق في الشعر الغنائي العالمي بأكمله .

وكانت عناية البرناسيين بالصورة في الشعر أكثر من عناية الرومانتيكيين . على أنهم اتفقوا مع الرومانتيكيين في أن الصورة الشعرية تقوم في الشعر مقام الشخصيات في المسرحية ، وهي وسيلة نقل الأحاسيس والمشاعر من منطقة التجريد إلى منطقة التجسيد ، كما شرحنا من قبل في فلسفة الصورة عند الرومانتيكيين . فللمدرسة البرناسية جذورها العميقة في الرومانتيكية ، حتى أن بعض النقاد (١) رأوا في البرناسية امتداداً للرومانتيكية وازدهاراً لها على وجه آخر . على أننا سنرى بين المدرستين فروقاً جوهرية في الصورة الشعرية ، بها جارت البرناسية عصرها ، وكانت بدورها صدى العصر وأحواله الإجتماعية .

كانت أهم خصائص الصور الشعرية عند الرومانتيكية أنها ذاتية ، يعبر الشاعر بها عن حالته هو ، في شبه احترافات بصور فيها مواطن ضعفه وبؤسه ومثار ضيقه وقلقه ، وتترامى من خلالها صورة قائمة للعصر وقيمه ، يقصد الرومانتيكي إلى الثورة عليها من وراء إقرار حقوقه الفردية ومثله ، غير عابئ بالقيم السائدة الظالمة التي لا يؤمن بها ، فكانت أهداف الرومانتيكيين الثورية واضحة جليلة الثورية واضحة جليلة وراء صورههم الشعرية . فالصور الشعرية لديهم وسائل

(١) من هؤلاء مثلاً : Cutulle Mendès في كتابه : Légende du parnasse

لغايات فردية في منشئها ولكنها اجتماعية في نتائجها . كما كانوا يثقون في الإلهام ، وما تجود به القريحة لأول وهلة ، ولذا كانوا يكرهون الصنعة والتأنيق في لغة الشعر وصوره ، وقد حاولوا التقريب بين لغة الشعر وصوره واللغة العامة ، جنوحاً منهم إلى ديمقراطية اللغة ، وبغضاً للغة الكلاسيكية الأرستقراطية (١) .

وقد ثار البرناسيون على هذين المبدئين الرومانتيكيين في الصورة الشعرية : مبدأ الذاتية ، ومبدأ الثقة في الإلهام وإهمال الجهد والصنعة في صور الشعر . فرأوا أن الصور الشعرية يجب أن تكون موضوعية ، تعبر عن مشاعر وحالات نفسية وأفكار عامة تختفي شخصية الشاعر وراءها ، ولا تظهر ظهوراً مباشراً ، كما رأوا أن هذه الصورة غاية في ذاتها ، ليست وراءها غاية أخرى ، ولذا يجب أن يحتفى الشاعر بها ، أكثر من احتفائه باظهار مشاعره كما كانت الحال عند الرومانتيكيين . وقد كانت النزعة الموضوعية والقصد إلى الصور بوصفها غاية مقصودة للذات من نتائج البحوث العملية والفلسفية للعصر . وقد أثرت هذه البحوث في الأدب الأوروبي وتقدمه نوعين من التأثير : فأنجحت القصة والمسرحية نحو الواقعية ، كما نزع الشعر هذه النزعة البرناسية . وعلى الرغم من وجوه الشبه التي منجلوها بين الواقعية والبرناسية ، نتيجة لتأثرهما كليهما بالحركة العلمية والفلسفية للعصر ، جنحت البرناسية مع ذلك إلى نوع من المثالية أخذت جوهرها من فلسفة « كانت » وفلسفة « هيغل » (٢) . وكلا الفيلسوفين سابق على المدرسة البرناسية ، وكان لهما الفضل في إحكام الصلة بين الخيال والصورة العامة للعمل الفني ، وفي التفريق بين الخيال الفني والغاية الاجتماعية أو الخلقية .

فيري « كانت » (١٧٢٤ - ١٨٠٤) أن العمل الفني ذو خصائص جوهرية بها تتوافر له صفة الخيال ، وأن جماله الخفض لا يتمثل في سوى شكله ،

(١) راجع في هاتين الخامسيتين الفصل السابق

(٢) انظر : Lalo (charles) : L'Art Loin de la vie p: 104 - 105

أى صورته العامة . ويتجلى هذا الجمال المحض فى الصور التى يخفى منها كل مضمون ، كالقشور والثرخارف وأوراق الزينة ، وهى أشكال لامعنى لما فى نفسها ، كما يتجلى كذلك فى الموسيقى غير المصحوبة بغناء . وعند « كانت » أن الحكم الجمالى يمتاز بخصائص تفرق ما بينه وبين الحكم العقلى والخلقى .

أولى هذه الخصائص تتعلق به من حيث صفته ومصدره ، فهو حكم صادر عن السلوق ، واللوق يصدره عن رضا لا تدفع إليه منفعة ، أى أن المنفعة الثانية لا تهتم بقيمة موضوعها وتحقيقه . بخلاف اللذة الحسية التى تتطلب التملك ، وبخلاف الرضا الخلقى الذى يريد تحقيق موضوعه . فالرسام يعجب بفاكهة أو بصورتها ، ولكنه لا يشتهى أكلها أو بيعها بوصفه فناناً .

وثانى خصائص الحكم الجمالى عند « كانت » يتعلق به من حيث الحكم والعموم . فالجميل هو الذى يروق كل الناس ، دون حاجة إلى أفكار عامة مجردة . وذلك أنه لا سبيل لنا إلى معرفة شئ عام دون أفكار تجريدية بها نستطيع تقويمه والتدليل عليه ، إلا الجمال ، فإنا نستطيع أن ندركه وهو محسوس ، ونقومه على هذه الحال تقوياً عاماً مشتركاً بين الناس ، دون حاجة إلى أفكار مجردة ، وهذا الحكم يفترض اشتراك ذوى الأذواق فيه ، وقد يشذ فيه من يخالف المصنوع ، ولكنه شذوذ يؤكد القاعدة .

وثالث هذه الخصائص من حيث العلاقة ، أى علاقة الوسيلة بالغاية ، وهى أهم خاصة فى موضوعنا الذى نحن بصدده . فالجمال هو الصورة الغائية لموضوعه ، من حيث أنه ملوك فى ذلك الموضوع ، دون تصور لغاية أخرى من الغايات . فكل شئ له غاية تدرك أو يظن وجودها ، ولكننا أمام الجمال نحس بتمتعنا تكفينا السؤال عن الغاية منه ، بحيث لو وجد عالم ليس فيه سوى الجمال ، كان غاية فى ذاته ، وقد نطن أن هناك غاية من الغايات للجمال فى الطبيعة ، ولكننا لا نستطيع تحديدها .

فتلا إذا فكر عالم النبات أو التاجر أو الزارع فى وظيفة فاكهة فى إنتاجها النوعى أو فى قيمتها التجارية ، فإنه حينئذ لا يفكر فى قيمتها الجمالية . وعلى

القنان - لكى يتوافر له اللوق الجمالى - أن يعجب بالثى الجميل ، دون أن يلقى بالا لمثل هذه الغايات ، فلا يحتفظ فى نفسه إلا بالشعور غير المحدد بأن هناك غاية للجمال فى الطبيعة ، دون مضمون محسوس لتلك الغاية . وهذا هو ما يسميه « كانت » : « الغاية بدون غاية » فى الثى الجميل .

ورابع هذه الخصائص يتعلق بالحكم الجمالى من حيث الذاتية والموضوعية ؛ ذلك أن الحكم ، بعامة ، له ثلاث حالات : إما أن يكون تقريراً لحقيقة عن طريق التجربة ، أو برهنة نظرية على قضية علمية يسلم بها ضرورة ، أو مجرد احتمال منطقي ؛ إلا الجمال ، فان خاصته تقرير ما يدرك ضرورة إدراكاً ذاتياً ابتداء ، ولكنه موضوعى من ناحية التصور ، بافراض عموم الشعور به لدى ذوى الأخواق . فالجميل هو ما يعترف له بهذه الصفة ، لأنه مصدر شعور ذاتى بالرضا به ، دون حاجة إلى أفكار وأقيسة يتطلبها الحكم الموضوعى . فاذا حكمت بأن هذه الأقيسة جميلة ، فليس ذلك نتيجة قياس حسمى منطقي ، أو نتيجة تجربة كما هى الحال فى الطبيعيات والرياضيات مثلاً ؛ وإنما ذلك نتيجة لحكم ذاتى لردى ، وكأنه أمر صادر عن وعينا الجمالى . فاذا حكمنا بما يخالفه ، كان فى ذلك معصية للضمير الجمالى ، تشبه معصيتنا للضمير الخلقى ، فيما لو خالفنا واجباً خلقياً .

فالجميل موضوعه متعة لا غاية لها ، ولا علاقة لها بالمنفعة المحسوسة ، كما هو الشأن فى الثى اللديد ، ولا بالمصلحة الخلقية ، كما هو الشأن فى الخير . وتلك المتعة أساس حكم ذاتى ابتداء ، ولكنه موضوعى عالمى نتيجة . وهذه المتعة لا تستجيب إلى حاجة من حاجتنا المادية ، كما أن هذه العالية فى الحكم الجمالى لا تستند إلى قاعدة . وحكم الخيال المبني على اللوق يوازى حكم العقل فى المدركات للعقلية من ناحية الوصول إلى مدركات جمالية عامة تشبه المدركات المنطقية فى عمومها ، ولكن بدون حاجة إلى أدلة وحجج . ولذا كان الحكم الجمالى عاماً عالمياً ، على الرغم من أنه غير موضوعى فى منشئه لأن مصدره علاقة الأشياء بحواسنا ، وفى طبيعة حواسنا أساس لهذه العلاقات ، ولما ينسب عنها من متعة . فالقن عند « كانت » متعة ، متعة حرة ،

يمارس فيها الخيال مهته دون قيد ، في نشاط يشبه اللعب ؛ ودون عاية ، لأن غايته في نفسه (١) . وقد أراد « كانت » أن يحرر الفن من القيود التي قد تفرض عليه من خارجه باسم المنفعة الاجتماعية أو الغاية الخلقية ، وذلك كي يتوافر للفن استقلاله الذي لا يزدهر إلا به ، ولا ازدهار للفن إلا بتوافر خصائصه الفنية الجمالية التي لا علاقة لها في ذاتها بجمال المضمون أو قبحه ، بل علاقتها مقصورة على جمال الصور الفنية التي يصوغها الشاعر شعراً ، كما يصوغها المثال أو الرسام في التماثيل أو الأشكال المحككة الصنع .

ويعد الفيلسوف الألماني هيغل (١٧٧٠ - ١٨٣١) امتداداً لفلسفة « كانت » من جهة العناية بالشكل الجمالي ومعادلته بالمضمون ، وهي الناحية التي تهتمنا هنا . وعند « هيغل » أن فكرة الجمال مرت بثلاث مراحل تشرح أطوار الفن الثلاثة .

ففي المرحلة الأولى - وتمثل في الفن الشرق والفن المصري - كانت السيطرة للمادة على الفكرة ، أو للصورة على المضمون ؛ ولذا كان الجمال يتمثل في الأشياء الكبيرة التي تبعث على الرهبة لضخامتها كالمعابد المصرية والتقبور . ويسمى « هيغل » هذه المرحلة : « المرحلة الرمزية » ،

والمرحلة الثانية يسميها « هيغل » : « المرحلة الكلاسيكية » وتمثل في الفن اليوناني ، وفيها يعادل المضمون والشكل ، وتصادف الفكرة حيث لا تم تعبير عنها . وهي مرحلة السكمال الفني التي لن يصل إليها الفن في المستقبل ، فيما يرى « هيغل » .

والمرحلة الثالثة هي مرحلة سيطرة المسيحية ، ويسمينا « هيغل » : « المرحلة الرومانتيكية » . وفيها تغلبت الفكرة على الصورة ، واختل التعادل بين المضمون والشكل فضعفت الخصائص الجمالية . وإذا كانت هنسة البناء

(١) تلك فكرة عامة من كتاب « كانت » المسمى : Critique de Jagement
كان ذا أثر خطير في النقد الأدبي وفلسفة الجمال هامة ، أنظر كذلك :
Lalo (Charles) : Notions d'esthétique, p. 58 - 59

تمثل المرحلة الأولى ، وفن النحت يمثل الثانية ، فإن فنون العصر الحديث فكرية ذهنية ، من موسيقا وشعر ، وهى تمثل مطالب الإنسان الحديث اللهنية ، ومواطن ضيقه . وفى هذا ضعف الشكل ليخلى مكانا للمضمون الدينى أو الفلسفى ، فضعف الفن ، ولن يعود للفن شكله الكامل الذى كان له فى عصر الإغريق ، فيما يرى « هيجل » . وفى هذا غنى « هيجل » بفلسفة الشكل أو الصورة الكلية للعمل الفنى ، واعتبر طغيان المضمون عليه مدعاة ضعف جمالى ، كما كان أول من أقام الدعاية لكمال الفن الإغريق على أساس فلسفى .

وقد تأثر البرناسيون بفلسفة « كانت » و« هيجل » فى الدعوة إلى استقلال الشعر عن كل غاية اجتماعية أو خلقية وفى العناية بالصور الشعرية ، وأنها تبلغ أعلى درجات جمالها بقدر اقترابها من فنون النحت والتصوير التى بلغ فيها الفن غاية كماله فيما رأى « هيجل » ، ثم فى النزعة الهيلينية التى سادت فترة طويلة عند الشعراء البرناسيين ، إذ كانوا يرون فى شعر الإغريق العصر الذهبى الذى لن يصل إليه الشعر أبدا .

وظهرت الدعوة إلى استقلال الفن عن كل غاية فى آراء « تيوفيل جوتييه » (١٨١١ - ١٨٧٢) وهو من أكبر طلائع البرناسيين ، فى دعوته إلى الفن للفن ، وهى التى حرص عليها البرناسيون فى شعرهم على حسب ماسنشرح من تأويلهم إياها .

يقول جوتييه ، فى صحيفة معاصرة له عنوانها : « الفنان » - وفى قوله هذا يتجلى تأثير « كانت » :

« نحن نعتقد فى استقلال الفن . فالفن لدينا ليس وسيلة ، ولكنه الغاية ؛ وكل فنان يهدف إلى ماسوى الجمال فليس بفنان فيما نرى ، ولم نستطع قط فهم التفرقة بين الفكرة والشكل . . . فكل شكل جميل هو فكرة جميلة » . ويقول كذلك فى مقدمة مجموعة أشعاره الأولى التى ظهرت عام ١٨٣٢ ، يتحدث فيها الغائبين بقوله : « يسألون : أية غاية يخدم هنا

الكتاب ؟ ان غايته أن يكون جبلاً . وفي مقدمة قصته : « الفتاة دى موبان » يقول : « لا وجود لشيء جميل حقاً إلا إذا كان لا فائدة له ، وكل ما هو نافع قبيح » (١) . وأثر ذلك فنياً يتمثل في البحث عن الصور الشعرية ، وبذل الجهد في كمال صياغتها الفنية ، بقصد جلالها لعيون القارئ كاملة دون غابة أخرى فليست المناظر الطبيعية تعلق لتأملات فلسفية ، أو بث آراء مذهبية ، أو إطاراً لخواطر ومشاعر ذاتية ، كما كانت الحال عند الرومانتيكيين ، ولكنها مناظر طبيعية مجلوة في صور كاملة فنية وكفى : « على الشاعر أن يرى الأشياء الإنسانية كما لو كان يراها إله من آله اليونان في أعلى جبل أوليمب » ، وأن يفكر فيها من خلال نظراته الغامضة دون أية مصلحة له ، وأن يكسوها صورتها الحيوية العليا ، مع تجرده هو عنها تجرداً تاماً . وفي هذا القول تمثلت المعالم الأولى لصور الشعر البرناسي ، وواضح تأثرها بالترفة الفلسفية في استقلال الفن .

ويقول « لو كنت دى ليل » رئيس المدرسة البرناسية (٢) ، مؤكداً استقلال الشعر عن الغايات النفعية جميعاً ، ومبيناً أن غايته هي خلق الجمال : عالم الجمال - وهو مجال الفن الوحيد - غاية في ذاته ، لانهائي ، ولا يمكن أن تكون له صلة بأشئ إدراك آخر دونه ، مهما يكن . وليس الجمال إلا خادماً للحق ، لأن الجمال يحتوي على الحقيقة الإلهية والإنسانية ، فهو القمة المشتركة التي تلتقي عندها طرق الفكر ، وماعداه يندور في دوامة وهمية من المظاهر . والشاعر الذي يخلق الأفكار ، أى الأشكال المرفية ، وغير المرفية في صور حية أو ملركة ، عليه أن يحقق الجمال على قدر ما يتيح له قواه ورواه النفسية ، في تراكيب فنية الصنع ، ثم عن عمق خبرة ، محكمة النسيج ، متنوعة الألوان موسيقية الأصوات ، تمنح من موارد شتى من عاطفة وتفكير وعلم وأصالة ، إذ أن كل عمل فكري لا يتوافر فيه هله الشروط الضرورية

(١) انظر : Théophile Gautier : *Mademoiselle de Maupin*

(٢) انظر : Leconte de Lisle : *Les poetes Contemporains* (1864)

— ٩٧ —

لخلق جمال حسي لا يمكن أن يكون عملاً فنياً . والشعر الذي يهدف إلى خلق الجمال لن يتاح تذوقه إلا لصفوة من الناس : « والفن الذي تتجلى صورته المتألفة القوية الكاملة في الشعر ليس سوى نوع من الترف العقلي لا يرتفع إلى مكانة تذوقه إلا القليل النادر من ذوى الفكرة » . ولذا كان على الشعر — فيما يرى لو كنت دى ليل — ألا يهتم أبداً بمطالب الحياة المادية المعاصرة ، إذ « القطيعة كاملة بينه وبين الدهماء » . وطالما ردد « لو كنت دى ليل » دعوته إلى الرجوع إلى شعر اليونان ، عصر الشعر الذهبي ، الذي لم يتيسر بعده للشعر أن يبلغ مدى ما وصل إليه في ذلك العصر . وهو في دعوته تلك متأثر بمعاصريه من أصحاب النزعة الملمينية التي مهد لها في فلسفته « هيكل » كما أشرنا من قبل .

وعلى الرغم من أن الدعوة إلى استقلال الشعر عن الغايات النفعية ، وإلى أن غايته هي خلق الجمال في ذاته ، كانت مبدأعاماً للبرناسيين ضاروا به على رأس دعاة الفن للفن في الشعر ، فإن هذا المبدأ العام ترك آثاره البعيدة المدى في اختيار موضوعات الشعر ، وطريقة سياق الصور فيها . وقد كانوا في هذه الدعوة متأثرين بالفلسفة النظرية المثالية . . وقد تأثروا في الشطر الآخر من دعوتهم بالفلسفة الوضعية والتجريبية التي سارت النهضة العلمية لعصرهم .

ذلك أن نقاد الأدب لعهدهم أرادوا أن يوفقوا بين مطالب العلم ومطالب الفن ، وأن يجمعوا إلى عنابهم بالحقيقة عنايتهم بالخصائص الجمالية . وحوالي منتصف القرن التاسع كانت قد عظمفت ثقة الكتاب والنقاد في العلم ، وأنه سيحل كل مشاكل الإنسان . وقد دعت الفلسفة الوضعية التي أسمعها « أوجست كونت » (١٧٩٨ — ١٨٥٧) والفلسفة التجريبية على يد « جون ستيوارت ميل » (١٨٠٦ — ١٨٧٣) إلى خروج الإنسان من حلود ذاته طلباً للمعرفة الصحيحة ، وأن العلم هو الذي يقود إلى هذه المعرفة لا القلب ، كما كان يرى الرومانتيكيون .

وموجز قضايا الفلسفة الوضعية والتجريبية التي تهمتا هنا هي : أن المعرفة المثمرة هي معرفة الحقائق وحدها ، وأن العلوم التجريبية هي التي تمدنا (م ٧ — دراسات ونماذج)

(دراسات وعلاج — م ٤)

بالمعارف البقينية ، وأن الفكر الإنساني لا يستطيع أن يعصم من الخطأ - في الفلسفة وفي العلم - إلا يعكوفه الدائب على التجربة ، ويتخلى عن جميع أفكاره الدائبة السابقة ، وأن الأشياء في ذاتها لا يمكن إدراكها ، لأن الفكر الإنساني لا يستطيع أن يدرس سوى العلاقات بين الأشياء ثم القوانين التي تخضع لها هذه العلاقات (١) .

وعلى أثر ذلك سادت عقلية التقنين بين نقاد الأدب والفن ، كما سادت بين العلماء وفلاسفة العصر . وكان أعظم ناقد يمثل هذا الاتجاه هو « تين » (١٨٢٨ - ١٨٩٣) ، وقد تأثر به الواقعيون كما تأثر به البرناسيون ، لأنه في نقده يمثل الفلسفة الوضعية والتجريبية معاً ، وهو يقيم نقده في الأدب والفن على ملاحظات الحقائق الخارجية ويجتهد في استخلاص القوانين منها . وقد حاول أن يرجع كل الأفكار إلى أحاسيس تتمحول إلى نتاج ذهني عن طريق عملية التجريد ، وقرر أن الحالات النفسية تابعة في نشأتها ونموها للحالات العضوية ، وأن الأفراد فيها خاضعون لنوع من الخبرة لا يتخلف ، شأنهم في ذلك شأن الشعوب التي ينتمون إليها ، وأراد أن يشرح الإنتاج الأدبي في مختلف الشعوب عن طريق هذه الخبرة . في مقدمة كتابه : « تاريخ الأدب الإنجليزي » رأى أن الإنسان نتاج البيئة التي عاش فيها ، والجنس البشري الذي انحدر منه ، والميراث الثقافي الذي أخذته عن قومه ، وأن عبقرية الكتاب والشعراء والفنانين جملة لا تفسر لها بغير هذه العوامل الثلاثة . وقد حاول تطبيق قاعدته تلك على كتاب الإنجليزي وشعرائهم في كتابه السابق ، كما حاول تطبيقها على بعض الشعراء الفرنسيين والكتاب اللاتينيين .

وواضح أن آراء « تين » هذه ليست صحيحة على إطلاقها وأنها إذا شرحت بعض جوانب الإنتاج الأدبي ، فإنها لا تشرحه جميعاً ، ثم أنها تشرح العمل الفني بعوامل خارجية في الواقع عنه ، ولسكنها كانت تمثل الاتجاه العام للفلسفة الوضعية السائدة في العصر . وقد أثرت من هذه الناحية على البرناسيين

في بعضهم للذاتية، وخزوجه من حدود أنفسهم طلباً للوصول إلى الحقائق هذا إلى أن «تين» كان يرى أن الفن مستقل عن كل غاية خلقية أو نفعية، وأن الفن يشارك العلم في هذه الخاصة.

يقول في رسالة له إلى معاصرة المؤرخ «فرانسوا جيزوا» J. Guizot :
لكل شيء وضعه الخاص به . هذه هي قضيتي الكبرى . في الحياة العملية للخلق سلطانه المطلق . . ولكني إذا كنت أراه كذلك ، وإذا كنت أحبه في ميدانه ، فأني أنفيه من الميادين الأخرى . فالفن والعلم مستقلان ، ويجب ألا يكون للخلق أي سلطان عليهما « (١) » .

وهانحن أولاء نرى صدى هذه الآراء في نقد رئيس المدرسة البرناسية :
« لو كنت دى ليل » ، فهو يقول متأثراً بروح العصر العلمية في النقد ، في الخطاب الذى ألقاه في حفل استقبله في الأكاديمية الفرنسية عام ١٨٨٧ :

« إذا كانت الطبيعة تخضع لقوانين لا تتخلف لا تزال تحكم فيها ، فإن للفكر الإنسانى كذلك قوانينه التى تنظمه وتوجهه . وتاريخ الشعر يتجاوب مع تاريخ العهود الإجتماعية والأحداث السياسية والأفكار الدينية . وفي الشعر شرح لجوهرها الخبيء وحياتها العليا ، فهو حقاً التاريخ المقدس للفكر الإنسانى . . وطبعاً لا يقصد بذلك إلى الدعوة لأنفاس الشاعر في أحداث عصره ، إذ أنه من دعاة الفن للفن كما أسافتنا ، وإنما يقصد إلى شرح أسباب ضعف الشعر الغنائى أو ازدهاره شرحاً علمياً على حسب قوانين علمية لا تتخلف ، تشبه القوانين الطبيعية ، وهو يمثل في ذلك روح عصره . ويقول كذلك داعياً إلى وجوب إفادة الشعر من بحوث العلم المعاصر في موضوعاته التاريخية والإنسانية :

« إن الفن والعلم اللذين طالما فرقت بينهما جهود الفكر المتباعدة ، يجب الآن أن يأتلفا اتلفاً تاماً أو يتوحد كلاهما بالآخر . فقد كان أحدهما

(١) المرجع السابق من ١٧٧ - ١٨٠ - وكذا :

(الشعر في عهده الأول) بمثابة الوحي الفطري للمثال الإنساني الذي تضمنته الطبيعة الخارجية ، وكان الآخر (العلم) هو الدراسة العقلية والتعبير المشرق عنها . ولكن القرن فقد هذه التلقائية الخدمية التي كانت له في عهده الفطري أو بالأحرى : قد استنفدها ، وعلى العلم أن يرشده إلى المنسى من تقاليده ، حتى يعيها حية في الصور الخاصة به .

ثم يفصل بعض التفصيل ما يعنيه من ضرورة إفادة الشعر مما استجد من علوم إنسانية في القرن التاسع عشر ، فيقول : « والآن يتوجه العلم والقرن نحو أصولهما المشتركة . وعما قريب ستعم هذه الحركة . فالأفكار والحقائق والحياة الخاصة الخارجية ، وكل ما هو جوهري في أصل الأجناس الإنسانية القديمة وعقائدها وأفكارها وأعمالها أصبح يسترعى عناية الناس جميعاً ، (١) .

ولتأثير الطبيعة والواقعية والبرناسية بالهضة العلمية والفلسفة الوضعية ، كانت وجوه القرابة الكثيرة بينهما . وقد ظهرت هذه المذاهب في عصر واحد : فقد بدأت تظهر الواقعية والطبيعية في النثر في نحو منتصف القرن التاسع عشر وتبعتهما البرناسية في الشعر ، ثم كانت وجوه الشبه الفنية بين هذه المذاهب الثلاثة . ففيها جميعاً نفس الدعوة إلى الموضوعية التامة في الأدب ونفس الطريقة في الملاحظة الدقيقة لصور الأشياء الخارجية عن نطاق الذات ، ونفس الفلسفة التشاؤمية من الحياة (٢) ، والثقة الكبيرة في العلم ، أنه سيحل جميع مشاكل الإنسان . ههنا ، على ما بينهما من فروق جوهرية تتعلق بطبيعة العمل الفني في كل منها . فالواقعية والطبيعية كانت مقصورة على القصة والمسرحية ، ومن طبيعة موضوعاتهما الإنغماس في التجارب الاجتماعية المعاصرة ، مما جعل الكتاب الطبيعيين والواقعيين أشبه بالعلماء الاجتماعيين في تتبع الظواهر الاجتماعية المعاصرة ودراستها عن قرب ، ثم صياغتها بعد ذلك

Lectante de Lisle : Préface des poemes Antiques : انظر : (١)

M. Braunschviy, op. Cit. P : 4 : انظر : (٢)

على حسب القواعد الفنية للقصة والمسرحية ، وهى قواعد ينفرد بها مجال الفن عن الحقائق العلمية والنظريات التجريدية ، على حين اختصت الدعوة البرناسية بالشعر الغنائى ، فكان الشاعر مطلق المحتاجين فى ميدانه الفنى الواسع ، يخلق بصورة الشعرية فى أجواء العصور السحيقة والبلاد النائية كما يصور — ما شاء له خياله — مناظر الطبيعة من حوله ، فى صور لا تفرض عليه الانغماس فى التجارب الإجتماعية الإنسانية المعاصرة ، كما هو شأن القصة والمسرحية . ولهذا كانت دعوة الفن للفن أظهر وأوضح لدى شعراء المدرسة البرناسية فى ميدان الشعر الغنائى .

ومن الأسس النظرية والفلسفة السابقة استمدت الصورة الشعرية خصائصها الفنية لدى شعراء المدرسة البرناسية ونقادها . وقد وافقوا الرومانتيكيين فى بعض هذه الخصائص ، ولكنهم حددوها تحديداً انفردوا به ، ثم خالفوا الرومانتيكيين فى كثير منها ، نتيجة لنظراتهم الجمالية التى أدخلوها عن عصرهم وفلسفته التى أشرنا إليها .

فقد وافقوا الرومانتيكيين فى أن الشعر الغنائى يعتمد أول ما يعتمد على الصور . ويرى البرناسيون أن خاصة الشعر الغنائى الجوهرية هى الإيحاء ، ويقصدون به قدرة الشاعر على إثارة الصور التى تعبر عن حالات خاصة للنفس أو للفكر بمحض الوسائل اللغوية المرتبطة بهذه الحالات أو بهذه الصور ، لا بالاتارات الذاتية والاعترافات المباشرة (١) . وكأنهم يشرحون ماسبق أن عبر عنه « فكتور هوجو » فى قطعة شعر خالدة من ديوانه : « تأملات » حين قال :

« ألا تعلموا أن الكلمة كائن حى » . ولكن البرناسيين يذهبون فى الإهتمام بالصور إلى أبعد مدى . فلا قيمة للفكرة إلا فى صورتها الفنية الكاملة . يقول « تيودور بانفيل » ، وهو من طلابع البرناسيين وكبار دعاةهم :

« الصورة التي تتمثل لعقلك هي دائماً صورة فكرة من الأفكار ؛ ولكن المرء الذي يفكر بكلمات تجريدية لا يصل أبداً إلى ترجمة فكرته في صورة ؛ إنه على أكثر تقدير يصل إلى تقييد فكرته في تعبير عام مبتذل » (١) .

فلا قيمة عندهم للفكرة في ذاتها ، ولكن لصورتها . وهم يعتمدون في إثارة الصور على الصفات المعبرة ، وإحكام الأسلوب ورسم الألوان المختلفة لما يصورون ، أى على اللغة وإحكام صياغتها : ولكن في القالب الشعري القديم . فلم يقصدهوا إلى تجديد في الأوزان رغبة في الإيحاء كما سيفعل الرميون بعد ، ولم يهملوا في اتباع قواعد العروض أو اللغة تعللاً بالضرورات الشعرية ، كما كان يفعل الرومانتيكيون أحياناً جرياً وراء الإلهام ، وما تجود به القرينة لأول وهلة .

وقد عقد « تيودور دى بانفيل » في كتابه : « رسالة صغيرة في الشعر الفرنسي » فصلاً خاصاً بعنوانه « الرخص في الشعر » ، أو الضرورات التي تباح لغياً للشاعر ، ولكنه لم يكتب تحت هذا العنوان إلا هذه الحملة « لوجود لهذه الرخص » . وقد دعا إلى ضرورة المحافظة على القافية في شكلها التقليدي ، مع الاستفادة منها قدر المستطاع في الإيحاء والتصوير .

ويعبر « تيودور دى بانفيل » ، في كتابه السابق الذكر ، عن أهمية القافية لدى البرناسيين ، فيرى أنها هي التي تكسب الشعر صفته الفنية الخاصة به ، وهي التي تثير الأصوات المعبرة ، وتبعث الإنفعالات وتنتجها ، وتعرض أمام عيوننا المناظر الرائعة ، وهي التي ترسم المنظر الخارجي للصورة ، أروع وأثبت من المظهر الفني لتمثال الرخام ، شأن الشاعر في ذلك شأن الرسام « فكما أن الرسام بلمسة محكمة من لمسات ريشته يثير في ذهن الناظر فكرة أوراق شجرة الزان أو شجرة السنديان ، على أنك تستطيع أن تقترب من لوحته وتفحصها عن قرب ، لترى أنه لم يقدم لك في الحقيقة مظهر الأوراق

ولا بنيتها ؛ وإنما ارتسمت في ذهننا هذه الصورة لأن الفنان أرادها ، كذلك الشاعر . فالكلمة التي يوقعها موقعها من القافية ، وهي آخر كلمة في البيت ، يجب أن تجلو أمام عيوننا كل ما أراد الشاعر ، كما يفعل الساحر اللطيف الحيلة .

ونتيجة لتسكهم بالصورة والشكل ، وعنايتهم بإحكام الشعر وحسن نسجه ، ودعوا إلى ضرورة الوحدة العضوية في القصيدة ، أي انسجام أجزاء الصور الجزئية بحيث تتابع منطقياً ، وتتآزر على رسم الصورة العامة كما رأى الرومانيكيون : على نحو ما بينا فيما كشفناه عنهم فيما سبق . وهذه الوحدة ستكون مجال تصرف كبير لدى شعراء الرمزية فيما بعد (١) .

على أنهم إذا كانوا قد وافقوا الرومانيكيين في أهمية الصور في الشعر اللغائي ، وفي ضرورة الوحدة العضوية على نحو ماسبق ، فقد اختلفوا عنهم اختلفاً جوهرياً في دعوتهم إلى موضوعية الصور ، في مقابل الصور الذاتية لدى الرومانيكيين . وهم ينفضون كل البغض أن يرى الشاعر الأشياء أو مناظر الطبيعة من خلال ذاته ، أو أن يصور لنا ذات نفسه في اعترافاته وأحداثه الخاصة ، أو يجاز بالشكوى في أشعار باكية ، ويرون في كل ذلك مشار ضيق وضعف على الشعر أن يتبرأ منهما . وعلى الشاعر أن يخفف ما استطاع وراء الصور والمشاعر التي يعرضها ، وذلك بالتحرز من هذا « الأنا » البغيض الذي كان محور الأحاسيس والموضوعات الرومانيكية وبتعميم للشاعر والصور في جانبها الإنساني العام . يقول « جوزيه ماري دي هيرديا » José Maria de Heredia — من كبار شعراء البرناسية — في حفلة استقبلته في الأكاديمية الفرنسية : « هذه الاختراقات الذاتية العامة تثير فينا حياة عميقة ، كاذبة كانت أم صادقة . فالشاعر يكتسب صفته الإنسانية الشاملة الحق بقلد ما يتجرد من ذاته » .

وميرة الشعر البرناسى - فيما يرى « لو كنت دى ليل » - هي في قدرة الشاعر على تعميق مشاعرة الخاصة ، بالتعبير عنها في صور موضوعية ، على أن يلتزم الشاعر الحيدة التامة حيالها ، شائنه شأن العالم في معمله حياله تجاربه الطبيعية . وقد تعكس هذه الصور آراءه أو مشاعره ، ولكن عن طريق غير مباشر ، بتقديمها في موضوعات إنسانية أو مناظر طبيعية قد تشف من بعيد عن مثله المنشودة ، ولكن الشاعر لا يقصد سوى تقديمها كما هي ، وللقارئ أن يستنتج منها ما يشاء .

ونتيجة لذلك كانت الصور في الشعر البرناسى وصفية . . يسجلها الشاعر أمام المنظر الطبيعي ، أو اتجاه الموضوع الذى يعالجه ، بوصفه شاهداً على ما يرى ، وكأن شعره مرآة تترأى فيها الأشياء كما هي ، أو كأنه متفرج يصف لك في أمانة دقائق ماعرض له . فالصور فيه مقصودة لذاتها ، والوصف لذات الوصف ، لا يتخلله البرناسى الخالص دعامة لآراء فلسفية يستنتجها ، أو المذهب فكرى بشرحه ، ولا يجعل منها رمزاً توحى بحالات نفسية خاصة . فإذا وصف البرناسى منظرًا طبعياً - وكثيراً ما كانوا يصفون - عرضه عليك في دقائق كما هو ، وحرص كل الحرص على ألا يخلطه بمشاعره ، وإذا بعث شخصية تاريخية في موقف عظيم الدلالة - وكثيراً ما ولعوا بذلك - فلن يتخذها رمزاً لموقف حاضر ، ولكنه يبعثها في أخص ما امتازت به تاريخياً ، كما كانت ، ويترك لك استنتاج ما تدل عليه إنسانياً واجتماعياً . وإليك مثلاً من شعرهم الوصفى ما يقوله تيوفيل جوتييه (١) من قصيدة له عنوانها : « أعمى » :
أعمى في جانب من الطريق ، كتيب المظهر كبومة في النهار ، على زمارته يوقع في لحن حزين ، يتحسس ثقبها ويخطئها . يردد أغنية قديمة دارجة ، يلحن فيها ولا يبالى ، يقوده كلبه في المدينة ، شيخ ذو عين نائمة في النهار . تمر به الأيام لا تفتى ، وعبوساً يصفى إلى العالم المظلم والحياة الخفية تلهو هدير السيل خلف حائط ! يعلم الله أية أوهام سوداء تحتل دماغه الكثيف ،

وأية عبارات غامضة تسطرها الفكرة في هذا التجويف ! . . . ولكن عسى في ساعات الإحتضار ، حين يطفى الموت الشعلة ، تصبح النفس المعتادة الظلمات قادرة أن ترى جلياً في القبر ! .

وفي هذا الوصف يلجأ البرناسيون إلى الصور المحسنة (البلاستكية) ، لأنها هي التي تعكس مظاهر الأشياء ، ولذلك طالما قارنوا الشعر بالنحت ، وقربوا ما بين الشاعر والمثال . وكانت صلة الشعر بالنحت أقوى عندهم من صلة الشعر بالرسم أو بغيره من الفنون التشكيلية . وكانوا أول من طبقوا في شعرهم مقارنة أرسطو القديمة بين الشعر والفنون التشكيلية التصويرية . ولكنهم لم يهتموا بالإفادة من القوى الإيحائية لموسيقا الشعر ، ولم يقرنوا بينه وبين الموسيقى ، كما سيفعل الرمزيون .

وقد يغترب البرناسيون بخيالهم خلال الأقطار النائية أو العصور السحيقة ليسوقوا صوراً شعرية طريفة . وكذلك كان يفعل الرومانيكيون هرباً من واقعهم . ولكن البرناسيين يغتربون بخيالهم اغتراباً علمياً . فهم يتبحرون في دراسة التاريخ ، ويحيطون بما وصل إليه العلم في دراسة الأجناس البشرية ودياناتها وأساطيرها وحضاراتها ، قبل أن يبعثوا مواقفها وصورها التاريخية في شعرهم . وكانوا يفعلون مثل ذلك في تصوير مناظر الطبيعة والأحياء في البلاد النائية . ويوردون في كل ذلك ما يدل على تعمقهم وتبحرهم وسعة اطلاعهم ، فلا يقفون عند الصور السطحية ، والمشابهات العامة ، ولذا جاءت صورهم ذات صبغة علمية في كثير من أشعارهم ، بحيث يستعصى فهمها على من ليس له علم بالمذنيات والعصور التي يصورونها . وهم في ذلك لا يبالون بالدهاء ، ولا بالعامة والجمهور ، لأنهم لا يتوجهون إلا إلى الصفوة من معاصريهم أو من الأجيال اللاحقة . وهذا في الواقع هو ما يقصدونه من وراء دعوتهم إلى الفن للفن .

وقد كان كثير منهم في بادئ أمرهم يتبعون المذهب الرومانيكي ، أو يشايعون دعاة التقدم الاجتماعي ، وكانوا لذلك يحرصون - أول عهدهم

بالشعر — على المشاركة بأشعارهم في طريق التقدم الإنساني ، على نحو ما فعل الرومانتيكيون . ولكنهم سرعان ما ضاقوا بالجماليات ذراعاً . فترفعوا عنهم في فهم . وراؤا أنهم ليسوا أهلاً للتوجه إليهم في شعرهم . ولهذا أبغضوا عصورهم على نحو ما يعبر عنه « لو كنت دى ليل » : « وإنما أبغض عصرى نتيجة للتفوق الطبيعي الذى نعانيه من كل ما يهددنا في فننا بالموت ، ولكنه — وبالأسمى — بغض لا ضرر فيه على أحد ، لأنه لا يحزن سوى » .

ومن أجل ذلك نعوا على الرومانتيكيين دفاعهم في الأدب والشعر عن حقوق الدهماء ، كما نعوا على بعض معاصريهم تسخيرهم الشعر لوصف الغايات المادية والاختراعات الحديثة التى تخفف عنها عصر البخار (١) . فليس لقضية الفن للفن معنى — فى دعوة البرناسيين ومن سواهم — سوى البعد عن الغايات النفعية المباشرة ، كما يعبر عن ذلك « لو كنت دى ليل » فى الموضوع نفسه :

« قلما أتأثر بهذه الأناشيد والأشعار التى يوحى بها البخار والتلغراف الكهربى ، وكل هذه العبارات والصور التعليمية التى لا صلة لها بالفن ، وهى بالمحرى تدلنى على أن الشعراء أصبحوا أكثر فأكثر أقل جدوى للمجتمعات الحديثة . . . وها قد اقتربت اللحظة التى يجب أن يكفوا فيها عن هذا الإنتاج خشية أن يتردوا فى الموت الفكرى » . والبرناسيون — بعد ذلك — يؤمنون بأن للفن والشعر بخاصة رسالة إنسانية فى هداية الصفة إلى المثل الإنسانية العليا ، وفى السمو بالنفس عن طريق المتعة الفنية . وقد وضع ذلك مما سبق أن سقنا من أقوال لم توحد ما بين الفكرة والصورة ، إذ ليست الصور التى يسوقونها جوفاء لا معنى لها . ويتجلى ذلك أيضاً فى عبارة « لو كنت دى ليل » السابقة ، إذ ينمى فيها على من ينغمسون فى الغايات النفعية المباشرة أنهم يصيرون بذلك أضعف فناً وأقل جدوى . ويقول كذلك فى الرد على من يظنون أنه لا فائدة تقديمية من وراء دعوته إلى إحياء المثل

(١) انظر فى ذلك :

الإنسانية في بحث الصور التاريخية لعهود الإنسانية السعيدة : « ليطمنن القوم ،
فدراسة الماضي لا صلة لها بالسلبية ولا بالتجريد ، وليست المعرفة رجوعاً
إلى الوراء ، وإضفاء الحياة المثالية على ما لم تعد له بعد حياة واقعية ليس معناه
الرضا بالموت أو بحث صور مجدية لا ثمرة لها » (١) . وإذن ليس في « الفن
للـفن » قطع لكل صلة بين الفن والحياة ، كما قد سبق ذلك إلى فهم كثير
من الناس .

وبقى لنا هنا أن نورد مثالا آخر لصور الشعر البرناسي . وتيسيراً
للموازنة بينها وبين الصور الرومانتيكية اخترنا موضوعاً طرقة شاعر
رومانتيكي هو « لامارتين » كما عالج على طريقته شاعر برناسي هو
« لو كنت دى ليل » ، ألا وهو موضوع « البحيرة » . وقد ترجمت « بحيرة »
لامارتين إلى اللغة العربية مراراً ، ولهذا لا نترجم منها هنا إلا بضعة أبيات ،
تذكيراً بمخاض الصور الرومانتيكية ، ليتضح الفرق بينها وبين الصور في
الشعر البرناسي ، يقول لامارتين : « وهكذا نظل مندفعين نحو شطآن
جديدة ، نضرب في ليل الأبد إلى غير عودة . أفلا نستطيع أبداً — فوق
محيط السنين — أن نرسي القلاع يوماً ؟ كاد العام ينتهي أيّتها البحيرة ! ،
فانظري ! هائذا آتى إليك وحيداً أجلس فوق هذه الصخرة حيث رأيّتها
تجلس ، قريباً من الأمواج الحبيبية التي كانت الريح ترمي بزبد موجاتك على
أقدامها العريضة ذات مساء — ألا تذكرين ؟ — كنا نسبح في صمت ، حيث
لم يكن يسمع من بعيد ، فوق الموج وتحت السموات ، سوى خورير
المحاذيف ، تضرب — في إيقاعها — ألحان موجاتك . . أيّتها البحيرة ! !
والصخور الصماء ! والكهوف ! والغابة المظلمة ! أنتن في أمان من الزمن ،

بل لأنه يجدد لكن الشباب ، فلا أقل من أن تحتفظن ، وأن تحتفظي — أيها الطبيعة الجميلة ! — بذكرى هذه الليلة (١) . . . » .

وازن بين تلك الصور الذاتية الرومانتيكية في وصف الطبيعة ، وبين هذه الصور البرناسية في قصيدة « لو كنت دى ليل » يصف إحدى البحيرات في جزيرة من جزر الشرق الأقصى : « بحيرة شاحبة ، هي البحر ، ملطخة بالجزر الدكناء ، التماسيح فيها سريعة النماء ، ترنق الماء الرهيب وتقض بالأسنان . وحين يصعد الليل العبوس بخاره وينشره ، تنطلق زوبعة من البعوض في طنينها الحاد البغيض ، تخرج من الوحل الساخن ، ومن العشب الداخن ، تمور في الهواء الثقيل أفواجاً أفواجاً ، على حين هناك فهود وأسود ، في خلال الأدغال الكثيفة الدجناء ، متخمة من اللحم الحى ، دامية الحلقوم ، تأتي تساعة تنام الصحراء ، لترد الماء . تلك (الفهود) تسير على الأرض مدمرة تموء من الظما واللذة . وهذه (الأسود) في خطاها الوليدة تردى أن توقظ الهوام المفترسة ، أو أن تسمع ، بين أعواد الأبراع المشتبكة ، فرس البحر البدين ، بمنخريه المختلجتين يغط ويتمرغ ، وبقوائمه السمينة يخلط الحما الآسن بزيد المياه .

« وبعيداً من الشط ، وسط الصخور الضالّة ، بعض الدوح العتيق ، شاهد العصور القديمة ، وحيداً ، يرفع إلى السماء جبهته العريضة ، مفتل العضلات المعلقة من جلده الراسخ ، يضرب في الجواء ، بفروعه القسيحة الشوها ، لا تمنحها أية ريح هوجاء ، ولا تكسرها ، ولكنها تملؤها أحياناً بهمس غامض طويل . وعلى الأرض اللزجة الشائكة بأطراف حضور ثقيلة ، المشبعة بالأريج الحاد وبالروائح الويلة ، وفوق هذا البحر الأدكن

(١) انظر :

Lamartine : Premières Méditations poétiques, Méditation

وهذه الجزر الأسوانة ، دون انقطاع وبلا نهاية ، يبدو حائماً نوع من صمت الموت ، يتمثل دائماً في آلاف الأصوات المكبوتة « (١) .

فالصور التجسيمية ، والوصف الموضوعي ، والصفات والألوان المعبرة ظاهرة كلها في القصيدة السابقة ، مع عناية بالصياغة وروعة في الأسلوب يتعلم أن تنقل صورتها في الترجمة . فقد كانت البرناسية نوّمن بالصنعة ، ولا تستسلم للإلهام كالرومانتيكية . وهذا وجه من وجوه الشبه بينها وبين الرمزية .

وقد رأينا كيف كانت البرناسية نتيجة طبيعية للبهضة العلمية والفلسفة الجمالية للمصر . وكان دعائها اختياريين جمعوا بين آراء فلاسفة مختلفين في اتجاهاتهم ومشاربهم وكانت البرناسية الطبيعية صنوين ، لتأثرهما بروح العصر ، وإن كانت دعوة البرناسيين مقصورة على الشعر ، على حين اقتصرت دعوة الواقعيين والطبيعيين على النثر القصصي والمسرحي .

وكان للبرناسيين فضل الربط بين الشعر والفنون التشكيلية ، وبخاصة الرسم والنحت . وإذا كانت البرناسية لم تعمر طويلاً شأنتها في ذلك شأن الطبيعة ، فقد خلفتها الرمزية ، فوثقت الصلة بين الشعر والموسيقى ، وعمقت في طرق الإيحاء ، فاثرت في النقد والشعر العالميين تأثيراً أعمق وأشمل .

(١) انظر : Leconte de Lisle : Derniers Poèmes, Paris 1948, p. 70 - 71.

حول اتجاهات الشعر الفرنسي المعاصر

لا يستطيع تفسير الفوارق التي تفصل الشعر العربي القديم من الشعر الحديث والشعر المعاصر ، إذ أبقينا في دراستنا في حدود الموروث من أدبنا . ذلك أن تلك الفوارق ترجع في جوهرها إلى اتصال أدبنا بالأدب العالمية . ومنها الأدب الفرنسي . ونلم في هذا الصفحات إلمامة عاجلة بالاتجاهات العامة للشعر الغنائي الفرنسي المعاصر الذي تأثر به أدبنا الحديث في نوع الصور والتجارب ، وفي نوع النظرة إلى الحياة ، بل وفي اقتباس بعض التجارب كما هي ، فضلا عن تأثره بالموسيقى الشعرية وثورته فيها على الأوزان الموروثة . ولكن نتحدث عن الشعر في فرنسا ، لابد أن نشير عابرين إلى مكانة الشعر الغنائي في المذاهب الأدبية في فرنسا منذ منتصف القرن التاسع عشر .

فقد قامت الواقعية الأوربية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، ولم تهتم دعائها بالشعر ، ولم يذكروا في بياناتهم الملهية عنه شيئا . وحاصرتها المدرسة البرناسية التي قصرت عنايتها على الشعر الغنائي ، وعلى الرغم من مشابهتها الواقعية في نواح كثيرة ، لم تهتم بجمهورها ومسائله ، ولم تربط التجربة الشعرية بتلك المسائل المعاصرة . وخطفتها في الشعر المدرسة الرمزية ، فغاصت في أطواء النفس ، لتعبر عن المعاني الباطنية العميقة التي تقصر اللغة — في دلالاتها الوضعية — عن التعبير عنها . وقد لجأت إلى الاستعانة بوسائل الإيحاء الفنية ، ودعت إلى إطلاق موسيقا الشعر من القيود التقليدية ، ونادت بالشعر المطلق من القافية ، والشعر المرسل والحر . ومازال كثير من مبادئها يعيش في الشعر الحديث . ولكنها لم تهتم بالجمهور ، بل اتجهت إلى الصفوة .

ومنذ الحرب العالمية الأولى تنبه الشعراء إلى ما بينهم وبين الجمهور من جفوة ، لا شبيه لها فيما يخص القصة أو المسرحية التي لم تعتمد قط عن عصرها وجمهوره ، فأخذوا يفكرون في القضاء على هذه القطيعة .

وأول انجاء ملهجي في هذه الناحية تجلى في دعوة السرياليين عقب تلك الحرب . وعلى الرغم من أن السريالية لم تعد حية في الشعر المعاصر بمبادئها الأولى ، لا يستطيع ناقد أن يتحدث عن الشعر المعاصر دون أن يذكرها . فقد كانت أكبر حركة أدبية ساعدت على نهضة الشعر الحديث بما دعت إليه من مبادئ عامة . وهى الحركة الأدبية الكبيرة التى اعتدت بغاية اجتماعية للشعر الغنائى قبل غيرها . وقد اتخذت الشعر وسيلة للتعبير عن عالم اللاشعور ، فهو عملية تحرير للإنسان بالقول ، وهو عملية غير مقصورة على التعبير عن ذات النفس من خلال الخطوات اللاشعورية ، ولكنها ذات دلالة — فى نفس الوقت — على ما هو خبيء شئت مجهول المعالم فى نفوس الآخرين . وعند السرياليين أن « الشعر تجرية فى تناول جميع الناس من أجل جميع الناس » وعماد هذا الشعر هو الصورة . ومن قبلهم بنى الرومانتيكيون الشعر الغنائى على الصورة كذلك . ولكن الصورة عند السرياليين غير موروثية ، تكاد تكون لا صلة لها بصور البلاغة قباهم . إذ هى تقريب تلقائى مفاجئ لشئين متباعدين ، بحيث يكشف عن إحساس لا شعورى عميق ، ليبن فطرياً عن ضلالة القيم المألوفة ، أو يشف عن تجارب تصلح أساساً لقيم جديدة . وقد تأثر الشعر العالمى بالنواحي الفنية للصورة السريالية ، وباتخاذ الصور والتجارب الشعرية طريقاً للتعبير عن تجارب اجتماعية فى نتيجتها ، مهما كان مصدرها الذاتى . وفى ذلك الاتجاه تغلب الوجدان الاجتماعى على الوجدان الفردى . ولاشك أن الحركة السريالية قد انتهت . ولكن أكثر شعراء فرنسا المعاصرين كانوا قد اشتروا فيها ، أو تأثروا بها فى دعوتها الفنية . وساعد على هذا الاتجاه ما تمخضت عنه الأحداث قبيل الحرب العالمية الثانية وبعدها ، فقد كشفت عن صيوب كثيرة فى المجتمع ، وفى الفرد بوصفه وحدة ذلك المجتمع . كما شد من أزر ذلك الاتجاه ما دعت إليه الواقعية الاشتراكية فى الشعر ، منذ عام ١٩٢٦ من أن « الشعر يجب أن يخدم شيئاً فى المجتمع » وأن أحد الشروط الأساسية للشعر هو وجود مسألة فى المجتمع لا يتصور حلها بدون الشعر . وقد وصلت هذه الدعوة إلى فرنسا قبيل الحزب العالمية الثانية ، فاثرت فى الشعر المعاصر تأثيراً كبيراً ، إذ ساعدت على قيام

ما نستطيع تسميته : الاتجاهات الواقعية في الشعر الغنائى . وفيها أصبحت الغلبة للوجدان الاجتماعي دون نحو للوجدان الفردى . وبعد السريالية لم يتم في فرنسا ما نستطيع أن نسميه مذاهب فيما يخص الشعر الغنائى ، ولكنها اتجاهات ذات طابع واقعى كما قلنا . وقد سارت واقعية الشعر في نفس الطريق الذى سارت فيه الواقعية الأوروبية من قبل في القصة والمسرحية . فولع أهلها - أكثر ما ولعوا - بوصف الشر رغبة في القضاء عليه ، أو التنبيه إلى خطره ، والوقوف على حقيقته . وهذا هو التيار الغالب في الشعر المعاصر . وفيه ذوب من السريالية والرمزية في نواحيهما الفنية .

وهذه الاتجاهات الواقعية إطارها العام هو الحرية في اختيار التجارب والتعبير عنها . وهى ذات ألوان متعددة ترجع إلى أصالة الشاعر ووجهته الفلسفية وموقفه من مسائل الحياة والمجتمع . على أنه يمكن تبين تياراتها الكبرى الممثلة لها :

فن الواقعية الشعرية ما يصف العالم من خلال الإنسان . والإنسان هنا أهم من ذات الشاعر من حيث هو فرد . فالتخاطر الذاتية تبدو ذات دلالة عميقة على الوعي العام الجماعى في آفاته ومخاوفه . وأصحاب هذا الاتجاه يتحاشون شعر المناسبات العابرة .

ومن الواقعية في الشعر الغنائى كذلك ما يصف العالم كما هو ، دون طابع ذاتى في صورة من صوره ، في حيدة تامة ، فيختار الشاعر من مظاهر العالم ما يؤكده قضاياها من جوانب البؤس والحقق يواجهها مجتمعه الحديث .

ومن الواقعية كذلك ما ينعكس في الحوادث العامة والمناسبات العابرة ، ولكنها حوادث ومناسبات ذات طابع إنسانى عام ، أو وطنى ، عاناها الشعراء في عصرهم المضطرب الخافل بصنوف الأخطار والمخاوف . ويغلب عليهم جميعاً طابع التشاؤم والسخط ، على أن من يتفاعل منهم يصور تفاؤله في مستقبل بعيد ، لجيل جديد من الناس ، تصبره أحداث الحاضر ليولد ميلاداً جديداً .

وقل من المعاصرين من نظر إلى مباحج الحياة ، ومجمل بعض مسراتها في استرواح هو استرواح المجهود العاني المرهف الشعور ، يقىء وقتاً إلى هذه الظلال المتناثرة على طريقه الشاق الطويل . وقد قسمنا الشعر الغنائى الفرنسى فى اتجاهاته الكبرى دون نظر إلى الشعراء . لأن الشعر الغنائى يظل دائماً ذا دلالة ذاتية فى وسائله الفنية وصوره . ولذا كثيراً ما نرى شاعراً يجمع بين أكثر من اتجاه من الاتجاهات السابقة . ولكل شاعر من هؤلاء أصالته فى التجارب والصور ، وهى أصالة يفرد بها ، وتتسع بها الهوة بينه وبين غيره من الشعراء . ولذا آثرنا أن نمثل لهذه الاتجاهات بنصوص للشعراء المشهورين ، ننبه فى إيجاز إلى خصائصها الفنية فى تقديمنا لها ، تاركين للقارئ أن يستجلى دقائقها الفنية ، ويتبين مشابقتها لشعرنا الغنائى المعاصر .

ونبدأ بتقديم نماذج للشاعر الفرنسى المعاصر هنرى ميشو الذى ولد فى بلجيكا عام ١٨٩٩ ، وأتم دراسته فى فرنسا ، ويعيش بها .

وفى شعره شبه من السبراليين فى كشفه عن أخفى أطوار النفس ، فى نوع مروع من المفاجأة والغربة ، ثم رغبته فى القضاء على ما يفرض منه من عادات بتصوير عادات وتقاليد متناقضة ، فى رحلاته الخيالية فى عنواناتها ، ولكنها ذات طابع واقعى فى مظاهرها . وهى تذكرنا بـ « رحلات جاليفر » أو « رحلات رابليه » على أنه فيها منطلق فى ربط صوره ، ورسم تفاصيلها . وفيه كذلك من الرمزيين فى أجواء الإيماء القسيحة التى يعبر عنها فى تجاربه العجيبة ، وفى التأمل فى الجوانب النفسية المخيرة . ولكنه - مع ذلك كله - ذو طابع واقعى . فإزاء صوره الساخرة ، وخواطره الجريئة الذاتية ، عالم حافل بالقلق والألم ، يصوره فى موضوعية شبه حلمية ، كأن مناطق خياله أقاليم نفسية حقيقية ، اكتشفها رحالة فى سفر شاق . والصور الشعرية عنده موجزة ، تقرب فى ظاهرها من صور النثر ، يتبع فيها المزاوجة غير المألوفة بين الكلمات الجارية والتجريدية ، تتوالى لرسم حالات متناقضة ، وتكشف عن مناطق نفسية باطنة ، يعانى القارئ منها ما يشبه الكابوس الذى يرى الشاعر من خلاله عصره كله . إنه القناع الجذاب فى مظهره ، ولكنه يستر

وراءه — لمن يتأمل — فراغاً خفيفاً ، يشعر به في ذات نفسه ، وهذا الفراغ لا يعمره سوى الأشباح التي ألفها الإنسان ، حتى ليفتقد نفسه إذا غابت تلك الأشباح عنه . هذا ما يعبر عنه الشاعر في صبور ذاتية الطابع ، موضوعية الدلالة ، لأنها صورة الإنسان المعاصر ، في قصيدة له عنوانها : « الفراغ » في ديوانه : خط الاستواء يقول فيها :

تهب عاصفة مروحة .
وليس سوى ثقب صغير في صدرى ، —
ولكن تهب فيه ريح مروحة ،
وفي الثقب حقد ذائب ، ورعب كذلك ، وضعف .
هنا ضعف ، ولكن الريح فيه عاتية ،
عاصفة كائزوايع ،
تحطم إبرة من الصلب ،
وليس هي مع ذلك سوى هواء ، سوى فراغ .
فلذا اختفت لحظة افتقدت نفسى وتوفت .
ماذا كان يقول المسيح لو أنه هكذا خلق ؟
والرعدة في نفسى تنبث عن برد لا يهدأ .
وهذا الفراغ الذي تثيره نزاع إلى العلم ،
هو مداراة وصمت .
صمت النجوم .
وعلى أن هذا الثقب عميق ليس له من شكل .

وقريب من قصيدته السابقة هذه القصيدة ذات الطابع الموضوعي ولكنه يشف عن ضيق نفسه ، يعبر فيها عن أدواء هذا العالم ، في صبور تزواج على بعد ما بينها ، وتتكامل على تنافرها ، وتتوالى على وصف شعور

— ١١٥ —

الضيق العام . وهذه القصيدة عنوانها : « هذا هو دائماً . . . » من ديوانه :
الحياة في الأطواء ، يقول فيها :

هذا هو دائماً طعام الرمح النافذ ،
وخلايا الزناير تنقض على العين ،
والبرص .

وهذا هو دائماً الجنب الممزق ،
وهذا هو دائماً الموءود حياً ،
وهذا دائماً المعبد المتهد ،
والعضد الواهى ، كالمذهب ، في مصارعة النهر ،
وهذا دائماً الليل الذى يعود ،
والقضاء الحاوى المتربص .

وهذا — دائماً — مسرح السائمات القديم ،
وهذا — دائماً — الموءود حياً ،
وهذا — دائماً — المعبر المتقصف ،
وهذا — دائماً — العصب اللديغ من أعماق قلب يتذكر ،
والنورس العملاق ينهض العقول .
وهذا — دائماً — السيل الجياش الجارف ،
وهذا — دائماً — اللقاء في العواصف ،

وهذا — دائماً — شط الظلمات حيث لا شمس ،
وهذا — دائماً — من خلف أعمدة الأسوار — في حجرات السجون —
هو الألق الذى يتراجع ، يتراجع القهقري أمام العيون .

وفي بعض رؤاه الشعرية أبشع صور الواقع ، يرى فيها إنسان العصر
ميت الروح ، نهياً لريح الدمار ، لا يرى وجهاً لوجه سوى شبح الفزع

يهدده ، ويهدد به عصرأ أخفق فيه العلم ، وأخفقت جهود الإنسانية في إسعاد الإنسان . والشاعر يرى الحقائق ويجلوها ، ويتأملها عن بعد . إنه الصوفى الذى يعلم أن لا صوفية . ولكنه فى خلوة تفكيره موقن أن لا دواء للإنسانية سوى هذه الروحية ، لو كان من سبيل لايجادها . تلك هى خواطر الشاعر فى قصيدته : « هذا هو الإنسان » من ديوان له عنوانه : « نحن ورقى » وهى :

رأيت الإنسان .

لم أر الإنسان الشبيه بطائر البحر ، يحتضن الأمواج ، وينطلق سريعاً ،
فوق البحر اللانهائى ،

بل رأيت الإنسان ذا المشعل الواهن ، أزور يتحسس طريقه ،

يمجد جد برغوث يقفز ، ولكن قفزته رهن قيد القوانين . .

لم أسمع الإنسان ذا العيون الرطبة من التقوى ،

يقول للشيطان الذى يلدغه لدغة الموت :

ليتك تولد من جديد إنساناً وتقرأ كتب « الفيدا » ،

ولكنى سمعت الإنسان عربية ثقيلة ، يسحق — فى ركضه — المحتضرين

والموتى ولا يلتفت .

يشمخ باثقه ، كأنه جوجو قرصان « الفيكنجس » ،

ولكن لا ينظر إلى السماء موطن الآلهة ،

بل ينظر إلى السماء المريبة ،

حيث يتوقع ان ينطلق منها كل لحظة ، آلات سواراة لا تبدأ ،

تحمل القنابل المقتدرة .

زرقة الإجهاد حول محاجرهِ أوسع من عينيه .

والوحل يغطيه أغزر من معطفه ،

ولكن خوذته دائماً صلبة . .

لم أر الإنسان الوديع ذا الكنز الخيالى ،

فى كل مساء يستطيع أن ينام فى حضن جهده الحبيب ،
ولكن رأيت مضطرباً عبوساً صلفاً .
إطار ضحكاته ذو قوى فنيحة ، ولكنه كلوب .
عاداته المتأصلة تشد به إلى طريق أهوج الخطوط لا يستقيم . .
همومه هى أبنائه الحقيقيون . .
منذ زمن بعيد لم تعد الشمس تدور حول الأرض ، بل العكس ،
ثم كان عليه — بعد ذلك — أن يكون من سلالة قرد . .
ويظل مضطرب كلهب يضطرم . .
ولكن تمثال البرد المشوه خبيء تحت جلده .
لم أر الإنسان الذى يعتد بالإنسان . .
بل رأيت مكتوباً : « هنا » يسحق الناس ، هنا يسحقون . .
وهناك تفرع وعوسهم .
والإنسان دائماً هو الذى يستغل فى الحالتين .
يوطأ بالأقدام كأنه طريق ، ومع ذلك يخلع نفسه الغاية .
لم أر الإنسان يستجمع خواطره ليتأمل فى وجوده العجيب ،
ولكنى رأيت الإنسان يستجمع القوى كتمساح ، يرقب — بعينه
الثلجيين — فريسته فى طريقها إليه ،
وحقاً كان ينتظرها من طرف غدارته الطويل .
على أن القنابل المتساقطة حوله كانت دائماً أكثر منعة ،
لها فى أطرافها غطاء محكم الصنع ، ذو صلابة لا تقهر . .
لم أر الإنسان ينشر من حوله وعى الحياة السعيدة ،
ولكنى رأيت الإنسان آلة ذات محركين . .
تنشر من حولهما الرعب الوحشى والآلات المفترسة . .

— ١١٨ —

وعمر الإنسان — حين عرفته — يقرب من مائة ألف سنة ، يقدر أن يتم
في يسر دورته حول الأرض ،
ولكنه لم يعرف كيف يكون جاراً طيباً . .
كانت تطوف بين الناس حقائق موضوعية وحقائق وطنية ،
ولكن الإنسان الحق لم ألتق به ،
وفي كل مرة أراه يبرع في الأمور الانعكاسية التي تكاد تصدر لا عن
وحي :

أحدهم يشعل لغافته ، والآخر يشعل مصنع النفط . .
لم أر الإنسان يجول في فسيح وجوده الداخلى ذى السهل والنجد ،
ولكنى رأيته يسخر اللرات ويخار الماء ،
ويعزق أجزاء اللرات على غير يقين من وجودها . .
ويتأمل بمجهره في معدته وفي أحشائه وفي عظام جسمه . .
يبحث عن ذات نفسه في أجزائه ،
في أفكار انعكاسية كالكلب .
لم أستمع إلى غناء الإنسان ، غناء التأمل في العوالم ، غناء الفلك ، غناء
القضاء الرحب ، غناء الأمل الأبلى . .
ولكنى سمعت غنائه شيباً بسخرية مرة أو برجفة التشنج .

ثم هذه تجربة أخرى لنفس الشاعر ، تبدو ذاتية محضة ، ولكنه يقصد
فيها إلى التعمق في أطواء النفس ، فيها فيها من شر لا تخلو منه الصفة ، مبنياً
مسلكه العدائى المسالم تجاه أهدائه ، في قصيدة : « الأطماع الراضية » ،
من نفس ديوانه السابق الذكر : « الحياة في الأطواء » ، وفي هذه القصيدة
سخرية مرة ، تذكر بسخرية « فولتير » . وفيها يقول :

قلما صنعت في حياتى شراً بأنسان .
فليس لدى من الشر سوى الرغبة فيه ، ومرعان ما تحمى ،
قد ارتضيتها .

في الحياة لا يحقق المرء ما يريد . قد نظن أن ستكون سعيداً بحادث قتل ،
يقضى فيه على أعدائك الخمسة ، لكنهم سيخلقون لك متاعب وآلاماً ،
وشر المصائب ما يأتي من الموتى ، بعد أن بدل في القضاء عليهم كبير
جهنم ،

على أن في تنفيذ هذا القضاء ما به يظل نائياً عن الكمال ،
ولكن بطريقتي أستطيع القضاء عليهم مرتين وعشرين وأكثر .
وفي كل مرة يتقدم إلى نفس الشخص . .
محلقومه البغيض ، أذفه ليغوص في كتفيه ،
حتى يعقب الموت . .
فاذا غشيه برد العدم ،
قد يبدو لي أن ميته تلك ينقصها شيء من الدقة كي تم كما أشتى ،
فانهض ثانية في الحال ، لأقتله من جديد . .
قتلة لا يشوبها نقص ،
لهذا - وحقاً ما أقول - لا أفعل شراً بأحد ، حتى بأعدائي ،
بل أحتفظ بهم ، أمتع بمنظرهم ،
حيث ألقاهم بما يستحقون من جزاء ،
مع العناية كل العناية بهذا اللقواء . .
ومع الاستهتار عن عمد (وبدونهم يضيع فن اللقاء) ،
ومع ضروب الإصلاح والتكرار في إجراء الجزاء ،
وهكذا يتدرج من أكون لديهم مثار شكاة ، إلا من أولئك الذين يأتون
في غلظة ، يرتمون في طريقي ،
وحق أولئك . .

وأفرغ قلبي - من حين لحن - من كل خبث ، ليتفتح للطيبة ،
حتى يمكن أن أؤمن على فتاة صغيرة بضع ساعات ،
قد لا يصلها مني شر . ومن يدري ؟
لعلها تتركني آسفة .

والشاعر يهرب من واقعه في رحلاته ، ولكن هربه ، أبعد ما يكون من
المهرب الرومانيكي ، إنه لا يهرب من الواقع إلا ليعود إليه ، ليصور أن
الناس به مغربون ، في شبه متنى أبدى .

وفي شعره ذى الطابع الموضوعي صدى أحداث الحرب التي عاشها .
ونذكر أخيراً شاهداً على ذلك ما نقبسه هنا من قصيدة له عنوانها : « رسالة »
من مجموعة قصائده له عنوانها : متاهة ، ومما قاله فيها ، وهي من الشعر الحر :

أكتب لك من بلد كان قبل ألفا . أكتب لك من بلد المعطف والظل .

نحن نعيش منذ سنين ، نعيش في برج سراق الحداد .

أف ! بالصيف ! صيف مسموم ، ومنذ ذلك الوقت ،

أصبحت الحياة يوماً مكروراً ، يوم الذكريات المطرزة . .

السمك المصيد يفكر في الماء ما استطاع ، ما استطاع ،

أليس ذلك طبيعياً ؟

على قمة منحدر جبلي ، تسلت طعنة حربة . على أثرها تغيرت حياة
كاملة .

لحظة تفتح باب المعبد .



السحب تضي

السحب ذات الحواشي من الجلاميد ،

السحب التي حواشها سمكات قد نفاها الصائد من الماء .

ونحن ، مثل هذه السحب ، نضي ،

محشونين بقوى الألم الفارغة .

لم نعد نحب النهار للنهار هواء . ولم نعد نحب الليل ، غشيته المموم .

ألف صوت تفوح بنا . لا صوت إليه نستند . جهدت جلودنا من

وجهنا الشاحب . .

الأحداث فسيحة . والليل كذلك فسيح ، لكن ماذا يستطيع الليل ؟

ألف نجم من نجوم الليل لا تضيء سريراً واحداً .

من كانوا يعرفون لم تعد لهم معرفة . يقفزون مع القطار ،

ويتلحرجون مع العجلة .

« الاحتفاظ بذات النفس فيما تملك النفس ؟ »

لا تفكر في هذا ! لا وجود للمنزل المتنزل في جزيرة البيضاوات !



لم نعد نتعارف في الصمت ، ولم نعد نتعارف في صنوف العواء ،

ولا في مغاورتنا ، ولا في حركات الغرباء ،

ومن حولنا الريف مستقر ، والسماء بلون مأرب .

رأينا أنفسنا في مرآة الموت ، رأينا أنفسنا في الدلاء اللعينة ،

من الدم المراق ، والانطلاقة المبتورة ،

في المرأة السوداء ، مرآة المهانة .

وعدنا إلى منابع الدم .

ويقصد الشاعر بهذه منابع الدم ، منابع النفس الآتية في الانسان

الحديث ، منابع الإرادة المشلولة .

وهذا شاعر في رؤاه القائمة يتحاشى أن يصرخ بمعنى ذهني لتجاربه

وصوره ، إنه مجرد شاهد على ما يقول . وعلى القارئ أن يقف على حقيقة

الموقف في هذه التجارب . وهذه التجارب تدور حول لا نهائية منطقة المنفى

والآلم للإنسان الحديث ، واللا نهائية الخطيرة لقوى الإنسان الفكرية وحرية :

وهذا الشاعر يمثل على طريقته جانباً من الاتجاه العام للشعر الفرنسي

المعاصر ، ولامتكمال هذه الجوانب التي أشرنا إليها في صدر هذه الصفحات ،

علينا أن نسوق نماذج لشعراء آخرين ، مبيينين من خلالها طريقتهم في التصوير

وموقفهم ، وهذا ما سنحاوله في الفصل القادم .

حول اتجاهات الشعر الفرنسي المعاصر

على الرغم من الإطار الواقعي الفسيح الذي يلتقى في دائرته كبار شعراء فرنسا المعاصرين ، تتنوع اتجاهاتهم تنوعاً كبيراً ، على أنهم يتميزون مع ذلك عن أسلافهم الأقربين من شعراء ما قبل الرمزية ، وذلك أن الشعر الفرنسي المعاصر احتفظ بكثير من الوسائل الفنية الرمزية مثل الموسيقى الحرة الصادقة التراسل مع المعنى ، ومثل تراسل الحواس ، وغموض التجارب بالقاء الأضواء على بعض جوانبها وترك الجوانب الأخرى ترجح في ظلال الغموض بحيث لا يصل الغموض إلى الإبهام والألغاز . كما ورث هذا الشعر من السريالية تراسل المذكرات لتسفر عن معنى غريب عميق ، وتلاقى الأضداد عند نقطة إيجابية تعجز اللغة - من حيث وضعها - عن التعبير عنها . ثم بقي هذا الشعر مع ذلك في دائرة الواقع ليوثق صلبته بجمهوره ، ولكن أى جمهور ! ! إنه جمهور جديد مختلف في ذوقه ونوع غذائه الفني عن جمهور ما قبل الرمزية . بحيث لو تصورنا أن بعض أفراد الجمهور الكلاسيكي أو الرومانتيكي قد بعثوا ، ليقروا هذا الشعر لعدوه رطانة ، وأنكروه جملة ، على نحو ما ينظر كثير من معاصرينا لشعرنا الحديث المعاصر في كثير من تجاربه .

وفي الصفحات السابقة رأينا اتجاهاً من هذا الشعر ذى الطابع الواقعي ، البالغ التشاؤم ، المتعالى مع ذلك في صوره ، والذي يشهد على إنسانية في طريق الإنحدار ، شهادة المسجل للأساتها في مرارة تشف عنها صور موضوعية محضة . وأوردنا له نماذج .

وتحدث الآن عن مثل فريد آخر يمثل اتجاهاً جديداً في الشعر المعاصر ، ذلك هو اتجاه الشاعر « جاك بريفيير » ، الذي ولد عام ١٩٠٠ . واشترك في الحركة السريالية في أول عهده بالشعر ، ولكنه ما لبث أن استقل عنها ، وإن احتفظ بكثير من وسائلها الفنية .

وجه الجدة في اتجاه هذا الشاعر أنه أنزل الشعر من الأجواء العليا التي كان يخلق فيها ، فجعله في متناول الشعب ، ولذا كان أكثر شعراء فرنسا جمهوراً ، فاسمه يتردد على ألسنة أكثر الناس ، وتلقى كتبه رواجاً متقطع التفكير . وقد كان على رأس شعراء فرنسا المعاصرين الذين قضوا على القطيعة التي كانت بين الشعراء والقراء منذ الرمزية ، فحمل هذا الجمهور — على اختلاف درجات تفكيره وثقافته — على الإهتمام بالشعر . وذلك أنه أضفى على شعره صبغة شعبية بالغة البساطة في مظهرها ، حتى ليخيل للقارئ أنها لغة الحديث العادي ، ولكن الجهد الفني خبيء تشفى عنه هذه السهولة في الصياغة ، سهولة ينساب بها الكلام انسياقاً يقرب من النثر ، ولكن وراءه روحاً شعرية دقيقة فريدة ، ولذا اجتذب هذا الشاعر إليه من كانوا يترددون على الشعر الحديث ، ويعدون مجرد مهارة لفظية ، أو براعة فنية ، أو رياضة لغوية .

وهذا الشاعر يمثل خير تمثيل الاتجاه الواقعي ، فهو يعيش بشعره في عصره ، لا يستدبره ولا يتعالى عليه . ويستمد تجاربه من المناظر التي يراها ، والأحداث التي يعيشها ، وظواهر العصر الحديث التي يتمثلها ، وهو يقول في إحدى قصائده :

« يا أبانا الذي في السموات ، لتظل فيها ، ولنبق نحن على الأرض ، التي هي أحياناً جدد جميلة » .

وهذه المناظر والمشاهد المألوفة هي عند الشاعر « بلور الحقيقة » ، ومجلى الجمال أو منار الاعتبار :

« الماء ينساب ، والليل يحن ، والمحبون يصمتون في الظلام ، يفرس بعضهم بعضاً بالعيون ، والمعاصفة تهباً للهبوب ، والمرأة تضع أصباغ الجمال ، والفقيه يدعي الشيخوخة ، والشيخ يتذكر أنه كان سعيداً . . » .

ويحس الشاعر على هذه المناظر حنو المستبصر ، وقلمها يصور من خلالها ابتهاجاً عابراً ، ولكنه في أكثر الأحيان يجعلها تشفى عن روح العصر كله :

السعادة المتأئية ، والصدقة المعوقة ، وأشباح الظلم ، والبؤس ، ومآسى الحرب ، وترهات المجتمع ، ويتراءى للقارىء من وراء ذلك أهم ظاهرة فى العصور وهى « القلق » الذى شغل فلاسفة الغرب المعاصرين ، وبخاصة القرنين ..

ومبعث هذا القلق هو نضج الوعى الفردى وعبء الحوادث الاجتماعية مما أرهف شعور المرء بحجم الآخرين . وقد انفرد الشاعر بتصوير هذا القلق فى لغة يسيرة لا تعقد فيها ، كآثارها الطفولة براءة ، يطوف بها على أدواء العصر طواف الكرم ، فى خفة لا تخلو من استخفاف ، وفى بسمة مرة يقطر منها البكاء يحمل بها الشاعر حملة انتقام قد دخلت من الموجددة ، فهو يقول :

« لم أكتب قط كلمة الحقد » ..

فهو انتقام الكرم الذى يريد أن يكشف عن المؤامرة المدبرة ضد سعادة الإنسان ، من أولئك الذين يفتيدون من شقاء الآخرين .

وفى تصوير ذلك كله يتحاشى الشاعر جهده أن ينفق وقوفاً مسافراً عند الأحداث الكبيرة العابرة ، أو يتغنى بالمناسبات الاجتماعية ، ولكنها اللمحات الإنسانية العامة الخالدة المعاني ، يراها من خلال ما يجيش به العصر من أمور مكرورة فى العصر الحديث ، يستوحىها الشاعر دلالات اجتماعية وفردية عميقة ، ويطوعها للتعبير عن رضاه أو سخطه أو تمرده الاجتماعى والميتافيزيقى .

ويهمنا بخاصة أن نقف عند وسائله الفنية الجديدة ، وأن نمثل لها من تجاربه الشعرية : فهو يعتمد على التكرار والتعدد ونوع من الطباق فى تصويره . ويتعمد فى تكراره للألفاظ أن يحفر بها فى الوعى طريقاً منتظماً للغاية التى يقصد إلى قيادة القارىء إليها . ويمضى فى تعداده لشتون الحياة إلى حد إملال من لا يقنون لمقصده . ولكنه يثبت فيه ملحاً وطرائف لازدة تجعل منه تصويراً واقعياً يؤم إلى الغاية منه . أما الطباق فيجب أن نفهمه على نحو أرحب مما حصره فيه قداى نقادنا ، وأقصد به هنا « المفارقات التصويرية » للشاعر فيه طرق متعددة ، منها مقابلة مجموعة صور متشابهة بمجموعة صور

أخرى متشابهة أيضاً ، بحيث تتضاد المجموعة الأولى مع المجموعة الثانية ، ويسفر هذا التضاد في ذاته عن المعاني الإجتماعية والمفارقات الإنسانية ، ويدع الشاعر للقارئ أمر استنتاج هذه المعاني من استعراض هاتين المجموعتين ، دون أن يتدخل تدخل سافراً ، بل يظل موضوعياً في تصويره .

والوسائل الفنية السابقة أظهر ما تكون في قصيدته التي عنوانها « حشاه من رموس » التي نشرها الشاعر عام ١٩٣١ ، ثم احتواها ديوانه الذي عنوانه : « أقوال » ، وقد نشره عام ١٩٤٦ ، وكانت هذه القصيدة بدء شهرة الشاعر . وفيها يستعرض الشاعر موكبين من المجتمع ، موكب الرسميين المعوقين المستغلين ، ترى فيهم من القضاة ورجال الدين والأكاديميين الذين يعملون على حساب مجموعة من الناس هم الموكب الثاني ، وهؤلاء يعيشون في جهد عيش تدفعهم إليه الجماعة الأولى ، فهم بين الكد الذي يأكل الأجسام وملال السأم الذي يرنق العيش ، حتى يصبح عيشهم يوماً مكروراً ، فلا يفرقوا بين يوم وآخر ولا بين العشية والضحى . ومن استعراض جماعة الموكبين يستوحى القارئ ما يشف عنه التصوير من هجاء اجتماعي مقلع .

والقصيدة طويلة مليئة بالتعبيرات الموضعية والإشارات الأدبية التي تملح في لغة الأصل ، وتفقد كثيراً من رونقها بترجمتها ، ولذا نقتصر منها على ترجمة ما يكفي شواهد على وسائل الشاعر الفنية التي أوضحناها :

« هؤلاء الذين هم في صورة المشيقين . .

هؤلاء الذين هم في صورة المحافظين . .

هؤلاء الذين يفتتحون . .

هؤلاء الذين يعتقدون . .

هؤلاء الذين يعتقدون أنهم يعتقدون

هؤلاء الذين يتعقون

هؤلاء ذوو الأقلام

هؤلاء ذوو البطون

- ١٢٦ -

هؤلاء الذين يعرفون كيف يمزقون الدجاجة المظهوة ..
هؤلاء الصلح من داخل رعوهم ..
هؤلاء الذين يسلمون المدافع للأطفال ..
هؤلاء الذين يسلمون الأطفال للمدافع ..
هؤلاء الذين يطفون ولا يفوصون ..
هؤلاء الذين تمنعهم أجنتهم العملاقة من الطيران
هؤلاء الذين يضعون قناع ذئب على وجوههم حين يأكلون الخراف
هؤلاء الذين يزعمون أنباء فرنسا أفاديق
هؤلاء الذين يعلون ، ويطيرون ، وينتقمون ، كل هؤلاء
وكثير غيرهم كانوا يسلطون محمولين قصر «اللايزيه»
بين الحصى ويرفض من وقع أقدامهم
كل هؤلاء كانوا يتزاحمون ، ويسرهم
إذا كان هناك حشاه كبير من رعوس ، وكل منهم اتخذ لنفسه الرأس
الذى كان يشبهه .

والقائمة الاجتماعية السابقة تؤلف وحدة تتلاءم تلاؤم الأضداد مع أفراد
الموكب الثانى الذى يصوره الشاعر بنفس الطرق الفنية قائلا :

« هؤلاء الذين يعملون فى المنجم ..
هؤلاء الذين يشربون الزجاجات فارغة فى حين يشربها الآخرون مليئة ..
هؤلاء الذين يحلبون الأبقار ولا يشربون الألبان ..
هؤلاء الذين يبعثون رثهم فى « المترو »
هؤلاء الذين لا يعرفون ما يجب أن يقال
هؤلاء الذين لديهم من القول أكثر مما يستطيعون أن يقولوا
هؤلاء الذين علام جهل العمل
هؤلاء الذين ليس لهم من عمل
هؤلاء الذين يبحثون عن عمل
هؤلاء الذين عنه لا يبحثون ، »

— ١٢٧ —

هولاء الذين خبزهم اليوم أصبح أسبوعياً نسياً
هولاء الذين يشتهون أن يأكلوا ليعيشوا . .

هولاء الذين لم يروا قط البحر
هولاء الذين يشمون نسيج الكتان لأنهم يصنعونه
هولاء الموكولون بالأفق الأزرق . .

هولاء الذين يهرمون قبل سواهم
هولاء الذين لم يخفصوا رءوسهم ليجمعوا ليرة
هولاء الذين يتفجرون سائماً يوم الأحد بعد الظهر ، لأنهم يرون مقدم
الاثنين والثلاثاء والأربعاء والخميس والجمعة والسبت والأحد
بعد الظهر . . .

وإلى جانب الوسائل التصويرية السابقة قد يلجأ هذا الشاعر إلى وسيلة
قديمة ، هي الصور المقترن بعضها ببعض ، ولكنه يقرنها بوصفها أصداداً ،
فيوقع بينها نوعاً من المفارقة أيضاً ، ثم ينمي هذه المفارقة بين الصورتين
المقترنتين ، فتجتمع بين التشبيه التقليدي والطباق ، بحيث يتولد عن ذلك
إيحاء بالمعنى الرمزي المقصود . ومثال ذلك قصيدته التي عنوانها : « لكى
تضحك فى المجتمعات » . والمعنى الذى يريده هو أن من يبغض المجتمعات
البراقة المستعيلة يستطيع أن يروض جماحها ، ليستمتع بما يريد ، ولكن فى
حذر مروض الوحوش ، وهذه القصيدة مأخوذة من ديوانه « مناظر »
وفيها يقول :

« وضع المروض رأسه

فى حلقوم الأسد

أما أنا

فلم أضغ سوى لأصبعين

فى حلق عليه المجتمع

ولم أدع له وقتاً

كى يعضنى

فلم يفعل سوى

أن قاء عاويا
قليلاً من سائل مرارته الذهبية الغضوب
التي يصر عليها إصراراً
كفى ينجح في لعب دوره
نفعاً وتسلياً
وغسلت إصبعي في عناية
في قلع من دم المزاج الراضى المعتدل
ولكل امرئ مضمار ألعابه .

وما سبق من أمثلة ، يبين منهج الشاعر الفني في التقسيم والتفريق ،
وتقريب المتباعدات . وفي أكثر الأحيان لا يلجأ الشاعر إلى الصور المقرونة
المتقابلة ، ولكنه يجدد في طريقة تصويره تجديداً فريداً ، فيأتي بصور
متلاحقة متتابعة ، هي صور الحياة اليومية المألوفة ، وقوة المحاز فيها لا تأتي
من الوقوف عند كل منها على حدة ، وإنما تأتي من تتبعها في تلاحقها ،
فهي نوع من مجاز جديد ، أطلق عليه بعض النقاد : « المجاز السينائي » لأن
صوره تسير متتابعة ، اللاحقة هي التي تعطي معنى السابقة ، وتكسبها كل
مالها من حيوية .

وهي صور لا حياة فيها إلا في الحركة ، ينتقل بها الشاعر من شيء إلى
شيء ، ومن منظر إلى آخر ، في يسر النثر ، ومظهر الذي يسرد ويعدد ،
ولكن قوة السبك ، ودقة الاختيار ، وجهد الفنان ، يبين في نظامها ووضعها ،
فوحى أقوى إيماء بما تعجز عنه العبارات الخطائية أو المجازية ذات الألوان
المتألقة . وما أمّبه الشاعر بمخرج سينائي ، يظهر فنه في صنعة الآسرة التي
لا تصنع فيها ، وفي هذه الحال لا تتضاد « المفارقات التصويرية » ، ولكن
تتكامل في إخراج الصورة الكبرى للقصيدة ، وتظل القصيدة ذات صبغة
موضوعية . فتمناها وراء الصور الجزئية المعروضة .

ويعمل ذلك في قصيدة وصف فيها الشاعر أيام الحرب العالمية التي عاشها ،

— ١٢٩ —

وعانى يؤسها ، وعنوانها « عبث فى عبث » ، من ديوانه « مناظر » أيضاً ،
وفيهما يقول :

« عجزو يعوى عواء الموت
يعبر الميدان يدفع بطوق من حديد
ويصبح : بالشتاء ، قد انتهى كل شئ . .
قد نضج الطعام ، وترك اللاعبون زهر الرد
وفرغ المصلون من صلاتهم وقضى الأمر
ولعب المثلون الرواية ، وأسدل الستار
عبثاً فى عبث

وينادى أصدقاء طيبون يبغضونى كل البغض . .
وأصدقاء قدماء ، قد أثقلت البداية خطاهم ، يلحظونى ..
ويتوسلون إلى أن أفهم كل ما فهموه
عبثاً فى عبث

وأصدقاء خلص قد ماتوا جميعاً بضربة واحدة
وآخرون مازالوا أحياء يضحكون من صميم قلوبهم
ويناديهم الآخرون كما ينادونى
عبثاً فى عبث

الآخرون الذين ماتوا سلفاً وهم أحياء
والذين يلبسون الحداد على أحلام طفولتهم
وهؤلاء صفوة مستقيمة مهذبة
يجهلون جهد الموت فى التنبؤ بما سيكون
والطريق المستقيم والسبيل المرسوم
قد آن أن تثوب إلى الرشد
ومن وسط ملتقى الطرق

(م ٩ — دراسات ونماذج)

(دراسات ونماذج - م ٩)

قد سمع الناس الضفير
وعما قريب تغلق الخدائق
وتضرب الدفوف بصوتها المشوب
عبتاً في عبت
وتظل الخديقة مفتوحة لمن كان بهواها .

وغالباً ما يضيف الشاعر وسيلة فنية أخرى إلى طرائفه السابقة ، هي القصص التي به تكلل هذه المحازات « السينائية » التي أشرنا إليها . ونضرب لذلك مثلاً قصيدة له مأخوذة كذلك من ديوانه « مناظر » ، تبدو فيها مرارة شعوره بالأحداث الرهيبة التي لا يعرف المرء ما تأنها ، وكانت من آثار المأساة الحمقاء للحرب التي تحطمت على صخورها آمال مرهفي الحس ممن كانوا يحملون بالسعادة ، وعنوان القصيدة « ضحايا رصف الحس » ، وهي :

« اشترى امرؤ صحيفة ، ورى بها ، بعد أن جاب عناياتها بنظراته
فجرى آخر وراءه ولحق به :

— « أبا السيد ، قد سقت منك صحيفتك »

— « شكراً » ، هكذا أجاب .

— صفواً ، هذا أقل ما يجب ، ويتعد .

فلا يجرؤ الرجل أن يلقي بالصحيفة من جديد ، ويقرأها .

وبين حروفها السود على صفحاتها البيض ، يعلم خبراً يغير مجرى عيشه
وتخوّر قواه ويضطرب ، فلا يدرى أين هو .

فيسأل عن طريقه أحد العابرين ، فيقف في بشاشة ولطف ،

يشرح له طويلاً كيف يتابع السير إلى قصده :

— « إنه قريب . . خطوتان . . »

وفجأة يتذكر الرجل : ليس قصده هو الذي طلب ،

بل الاتجاه المضاد هو الذي يريد .

ولكن هذا العابر يتعد ويتلفت وهو يتسم

فتبّع الرجل الطريق الذي دله عليه العابر . .

- ١٣١ -

إنه لا يستطيع سوى ذلك ، لا يمكنه أن يجرح إحساسه الرقيق
وما هو ذا ضال في مائة لا يستين
ويجن عليه الليل
فيري امرأة لم يكن قد رآها منذ خمس سنين
ويقرأ لها الخبر في الصحيفة
فتلويب دموعاً وتقع بين ذراعيه
ويشتد عليها الشقاء ، كما كانا تماماً في الماضي
ومن جديد لم يعد الرجل والمرأة سوى شخص واحد
يعانيان العذاب من حقائقهما الأربع .

وأخيراً نذكر للشاعر هذه القصيدة ذات الطابع القصصي الشعبي المحض
وفيها تقوم الملاحظة الدقيقة للتفاصيل مقام الصور البلاغية ، وهذه الصورة
تكتسب معناها كله في الحركة والتكامل على نحو ما أوضحنا من قبل .
وعنوان القصيدة « طعام الإفطار » من نفس ديوانه الذي سبق ذكره
وهي :

« قد وضع القهوة في الفنجان
ووضع اللبن في فنجان القهوة
ووضع السكر في القهوة باللبن
وأدار فيها
الملعقة الصغيرة
وشرب القهوة باللبن
ووضع الفنجان
دون أن يحدثني
وأشعل لفاقة
استدار دخانها في الهواء
يلقي برمادها في المطفأة
دون أن يحدثني

ودون أن ينظر إلى
ونهض
ووضع قبعة على رأسه
ولبس معطف المطر
لأن السماء كانت تمطر
ثم ذهب تحت المطر
دون كلام
ودون أن ينظر إلى
أما أنا فقد أسندت رأسي إلى يدي
وأخذت أبكي .

هذا وقد أغفلنا الحديث عن قوة الإيحاء في الموسيقى الداخلية للشعر ،
وتواؤمها مع المعنى ، وشدها أزر التصوير الشعري ، لأن هذه خصائص
موضوعية ، لا تتلوق إلا في لغتها الأصلية . وقد برز الشاعر فيها ، كما برز
في طرق تصويره الفنية الدقيقة ذات الطابع الشعبي ، وكان بذلك على رأس
اتجاه عام في الشعر الفرنسي المعاصر ، اتبعه فيه كثير من شعراء فرنسا ،
ولم يقتصر تأثيره على شعراء قومه ، بل إنه أثر في شعرائنا كذلك ، ومن
هؤلاء من نقل تجربته الشعرية الأخيرة ، لم يزد على أن نظمها شعراً عربياً
وادعاهاً . وليس هذا من قبيل التأثير المحمود ، ولكنه التقليد الخاضع
غير الأصيل . على أن الاتجاهات الحديثة للشعر الفرنسي لم تستوفها بعد ،
فقد بقيت منها أنواع أخرى سنتحدث عنها في الفصول القادمة .

- ٣ -

أراجون وشعر المناسبات الإجتماعية

هكذا اتجه آخر من اتجاهات الشعر العالمى الحديث ، بمثله فى الشعر الفرنسى المعاصر لويس أراجون . ذلك أنه إذا كان شعر الزلفى والتكسب قد ساد قديماً باسم المدح ، فإن شعر المناسبات الإجتماعية قد نسخ وحل محله باسم الواقعية فى الشعر .

ونقصد بشعر المناسبات شعر الأحداث الجارية ، وأصدائها فى النفوس ، بما لها من صبغة قومية أو سياسية . وفيها لا يتوجه الشاعر إلى مدح يشيد به ، أو يغض من شأن أعدائه بالمدح والقدح ، كما لا يقصد بشعره زلفى أو عطاء ، على نحو ما يرى شاعرنا :

مدحت امرأ يعطى على الحمد ماله ومن يعط أثمان الماحم محمد

وإنما يتوجه الشاعر بشعر المناسبات الإجتماعية إلى الشعب ، يتغنى معه بما يريد ، ويقود وعيه لتحقيق ما يستطيع . وبين الإرادة وتحقيقها فى حدود الإستطاعة ، يقوم شعره بتعبئة القوى وجمع الشمل ، وتنمية المشاعر الكريمة ، وتنبيه الوعى الغافل .

والذين يسرون فى هذا الإتجاه من شعراء ونقاد ، إنما يدعون إليه باسم الصديق ، الصديق الواقعى ، والصديق الفنى : أما صديق الواقع فإن الشعر ينقلب زيفاً ووهماً ما لم يتخذ مادته مما تجيش به الحياة من حول الشاعر . وجمال الشعر فى صديق مادته وجلال موضوعه ، لا فى بهرج العبارات وبريق الصور المموهة ، ولا فى نزوات العواطف ، ونزق المشاعر الفردية ، وأما الصديق الفنى فمرده إلى أصالة الشاعر وقدرته على نسج صوره بما يشترك فيه مع أبناء قومه ، وعيانه فى ذلك غذاء شعوره وفنه . وهذا هو مصلر

مشروعية عمله الفني ، وهو خير طريق للقضاء على الجفوة بين الشعر والجمهور ، تلك الجفوة التي افتخر بها وثابر عليها الرمزيون ودعاة الشعر الخالص ، أو الشعر لذات الشعر ، والقضاء على هذه الجفوة قاسم مشترك بين « أراجون » وغيره من شعراء فرنسا ذوى النزعات الواقعية الذين تحدثنا عنهم في الصفحات السابقة ، وإن كان أراجون ومن هذا حلوه يحرصون على استقاء مادة تجاربهم من الأحداث الجارية المباشرة ، تنعكس صورها في أشعارهم . وللشاعر في نطاقها أجواء حرة فسيحة لن يضيق بها مادام صادقاً أصيلاً . فقد يتمرد في تصويره على ما يسود من أفكار ومشاعر ، فيصور — شعرياً — ما يتفرد به دون غيره ، ويقرّع بما يصوره أذن الغافلين من بني قومه ، وقد يثور في تصويره لشعوره من خلال الإمكانات الشعرية المتفرقة حوله ، يبلورها ويُقودها . . ولا شك أن في هذا نوعاً من الخليقة التعليمية يشف عنها التصوير الشعري ، في نوع من الإلتزام يقابل التزام جمهورة كتاب القصص والمسرحيات ، وهو اتجسّد لم يبدأ به أراجون منذ مارس الكتابة ، ولكنه انتهى إليه واستقر عليه ، فأصبح من أكبر دعائه في العصر . . وله صدى لدى بعض نقادنا وشعرائنا المعاصرين . . ولهذا قصدنا إلى جلالة ونقده في هذا الفصل .

وقد ولد أراجون في باريس عام ١٨٩٧ ، ودرس الطب ، وكان من المؤسسين لحركة السريالية في بدء حياته الأدبية ، ولكنه ما لبث أن قاطعها ، وانضم إلى حزب اليسار الفرنسي ، على حين احتفظ بشعوره الوطني المشبوب ، ولما كان هو الوحيد من بين اليساريين الذي رأس « لجنة الكتاب الوطنية » الفرنسية . وقد طرأت هذه التغيرات السياسية والأدبية على حياته عقب رحلته في روسيا عام ١٩٣٠ ، ومنها عاد بحبيته ورفيقة حياته : « إلساتريوليه » وهي أخت قرينه الشاعر الروسي « ماياكوفسكي » رائد الاتجاه الواقعي في الشعر الروسي بعد الثورة .

وقد اشترك أراجون في الحرب العالمية الثانية ، وأسره الألمان ، ثم أطلقوا سراحه ، فأوى إلى جنوب فرنسا ، واشترك في حركة المقاومة

ضد الألمان . وكان في شعره لسان حال فرنسا المهيضة ، ومن أجل حييته ورفيقة حياته : « إلسا » ألف ديوانه الذي عنوانه : « عيون إلسا » ، أصدره عام ١٩٤٢ ، كما أصدر قبله ديواناً آخر يتجلى فيه اتجاهه الوطني كذلك ، عنوانه : « كروب » عام ١٩٤١ — وفي هذين الديوانين وماتلاهما تمثل اتجاهه الواقعي الذي يهمننا فيما سنعرضه الآن .

وفي مقالة ديوانه : « عيون إلسا » ، يدافع الشاعر عن ملهيه في الشعر ويرد على من يعيب عليه التفنى بأحداث المناسبات الكبرى التي زحرت بها الحياة اليومية في تلك السنين العجاف ، وفيها تبلورت « ملحمة الإنسان الحديث » . يقول أراجون في مقدمة ديوانه السابق الذكر : (طالما ردد الشعراء في كل زمان : نحن نتفنى ، في حين لم يتفنا قط على حسب ما يفهم عامة الناس . . وإنما أتفنى أنا للغناء الذي قصده « فرجيل » حين قال : « أتفنى بالإنسان وملحمة الإنسان » . هكذا تبدأ الإنيابة ، (ملحمة فرجيل) ، وهكذا يجب أن يبدأ كل شعر . . في هذا الاتجاه أغنى ، نعم ، وأنا على أمية تكرار هذا النهج الذي به بدأت الملحمة الرومانية ، من أجل عصرنا ، ومن أجل بلدي . . ولم أصغ لغة شعري من أجل شيء سوى هذا منذ زمن طويل . . أتفنى بالإنسان وملحمة الإنسان ، فيا هؤلاء الذين يحدون أني لم أحسن الغناء ، أتوسل إليكم أن تجيدوه أنتم ! . . وطالما طلبت إلى أصدقائي منذ عشرين عاماً : لماذا تكتبون ؟ وإجابتي على ذلك في فرجيل ، وأغنيتي لا يمكن أن يحدد إنسان حقها في الوجود ، لأنها سلاح أيضاً للإنسان الأعزل ، بل لأنها الإنسان نفسه ، إذ لا مبرر لوجودها سوى الحياة . . أتفنى ، ولن تقوى العاصفة على أن تحجب صوت أغنيتي . . ومهما يكن من أمر غدا ، فقد استطاع انتزاع الحياة مني ، ولكن لن استطاع إطفاء لهيب أغنياتي .

في تلك السنين العجاف التي كانت فرنسا تعاني فيها ذل الاحتلال ، علا صوت للشاعر يتفنى بآلامها ، ويلتزم بهذا الغناء . . وقد يتفنى الشاعر كذلك بالعاطفة ، عاطفة الحب ، ولكنه يضيف عليها صبغة الأحداث الدامية ، فيصور الحب من خلال تلك الأحداث ، أسطورة تنساق على مجرد المشاعر

— ١٣٦ —

الفردية ، بل تشف عن جلال الآلام الكبيرة التي تولد من هزيمتها هتاصر
الانتصار ، وتمتزع ، بل تتحد بحب الوطن . . والحب السعيد كالحياة
الرتيبة ، حظه ضئيل في عالم الفن والواقع ، لا تنصهر به القلوب ، ولا تبلى به
المشاعر السامية ، يقول الشاعر في إحدى قصائده :

« ليس من حب سعيد
ليس من حب إلا هو أليم
لا حب بدون جراح
ولا حب إلا به شوب الأكدار
لا فرق بين حبك يا حبيبي وحب الوطن
لا حب إلا وغلداؤه الدموع
ليس من حب سعيد
ولسكنه حبنا كلينا » .

وفي قصيدة أخرى من ديوانه « عيون إلسا » أيضاً ، يقول الشاعر على
لسان حبيبته « إلسا » مخاطبة قائلة :

« إذا أردت أن أحبك فاحمل إلى النبع الصافي
الذي فيه ترقوى رغبات المساكين
ولسكن قصيدتك دم جراحك
كبنساء على السقف
يتغنى للطيور التي فقدت عشاشها
ولتكن قصيدتك الأمل الذي يهيب بنا أن اتبعوني . .
والذي يمنع الأمل في العيش
لمن يدعوهم كل ما حولهم إلى الحمام
ولتكن قصيدتك في المواطن التي أقفرت من الحب
حيث يعبأ المرء ويدي ، ويقضى من الزمهرير
مثل لحسن هامس يرد الأقدام خفيفة المسير . .
لن تتغنى حقاً — ويعادل غناؤك الجهد —

إذا لم تنفن بمن تحلم بهم أكثر أوقاتك
ومن ذكراهم مثل حفيف السنديان
يسنقظ ليلاني عروقتك

ليتحدث إلى قلبك حديث الريح إلى الشراع
وتقول لي إذا أردت مني أن أحبك - وأنا على حبك مقببة -
أن عليك أن تجعل ما ترنم لي من صورة
شبية بدودة حية في أوراق أقحوانة
موضوعاً خيئاً في موضوع

تزوج فيه بن الحب والشمس (همس الأمل) في طريقها إلى البزوغ
إذا كانت كل عاطفة تنهل من إخفاها
رياً بلجلالها وأسطورتها وخطودها
فيوم عذابها الجاهد هو يوم عيدها ،

وهكذا يرى الشاعر أن الحب الذي يصوره يجب أن يشف عن حب
أكبر ، هو حب الوطن ، لأنه حب اصطبغ بالآلام الوطن الجريح . . وهو
حب بائس ، ولكن الآلام تدفع إلى الكفاح ، وكما يحيا الحب عذباً على
الغلاب ، كذلك يحيا الوطن على الاستشهاد .

وواضح أن الشاعر يجمد الشعر الخالص ، كما ينكر الغناء للذات الغناء ،
وله قصيدة عنوانها : « فن الشعر » في ديوانه السابق الذكر ، ينظم فيها مبادئه
التي يستحق بها الشعر أن يعتد به ، وهي معارضة من الشاعر للرمزيين في
دعوتهم إلى خلوص الشعر لذاته ، بل هي مناقضة لقصيدة « بول فرلين »
الرمزي التي تحمل نفس العنوان .

وفي هذه القصيدة يعيب أراجون من يقلون في شعرهم التصوير المأسى
الوطنية ، كما ينال من لا يسلكون مسلكه في الشعر ، وفيها يقول :

« من أجل أصدقائي الموتي في شهر مايو
ومن أجلهم وحدهم منذ الآن

- ١٣٨ -

ليتوافر لقوافى مصر الجمال
جمال الدموع فوق السلاح
أما الأحياء الذين يتغيرون مع الريح
فلا شهير لهم في هذه القوافى
سلاحاً أبيض حاداً من تأنيب الضمير
كلمات متزاوجة ، وكلمات جريحة
وقواف تصبح فيها الجريمة
لها في صميم المأساة
أثر تحرير الماء الجياش في وقع المهاديف
مبتدلة كالطر ، أو كلوح الزجاج
هي المرأة في معبر الطريق
أو الزهرة تحتضر على أذبال حسناء . .
أو القمر في نسيل الماء
أو أريج الذكريات
أيها القوافى ، أيها القوافى التي فيها أشعر
بالحرارة الحمراء ، حرارة الدم
ذكرينا بأننا وحشيون كأننا الناس
وعندما نحور عزماً أيقظنا من النسيان
أوقدى المصباح المطفأ ، نحيط به لوحات زجاج فارغ
إنني أردد دائماً غنائى
بين موتى شهر مايو ، أصدقائى .

و يمثل هذه القصيدة وسابقتها ، يمثل الشاعر جماعة الملزمين في الشعر ،
شعر المناسبات ذى الطابع الإجتماعى والصيغة السياسية . . والنجاح في شعر
المناسبات ليس يسيراً ، بل هو في أكثر الأحيان مقبرة للمواهب ، ومزلة
ينحدر بها الشعر إلى مستوى المذائع قديماً ، أو يصير نوعاً من الدعاية المباشرة
التي لا تغنى الشعر ، ولا تدعم القضايا التي تصورها . . وأخطر ما يتعرض له

— ١٣٩ —

شعر المناسبات هو تناول الموضوعات تناولاً مباشراً . . لأن الشعر في مفهومه الحديث يتطلب تصويراً يدخل في باب الأسطورة التي تكسب الألفاظ والعبارات أقصى ما لها من قدرة على بعث الصور ، فتبعد عن مجال التجريد ، كما تبعد عن السرد والتصريح ، ثم إن شعر المناسبات يتطلب كذلك أن تشف الأحداث الخاصة في التصوير عن مشاعر إنسانية خالدة تترأى على أفق الموضوعات والأحداث الجارية . . ولهذا كان يلجأ أراجون غالباً إلى خلق أسطورة يثبت في قلبها الصورة العابرة-لشكواه ، وفي ديوانه « كروب » الذي صدر عام ١٩٤١ ، قصيدة عنوانها « ريتشارد الثاني لعام ١٩٤٠ » ، إشارة إلى ذلك الملك البائس الذي صورته شكسبير في مسرحيته الشهيرة ، وقد كان ضحية بطانة السوء يقابل الشاعر بينه وبين حال فرنسا التي سقطت في يد أعدائها بجزيرة أهلها من أهل السوء . . ومن خلال هذه الصورة الموحية ، يعبر أراجون عن ضياع فرنسا بالإحتلال الألماني عام ١٩٤٠ — وفيها يقول :

« وطني زورق
هجره المجداف
وأنا شبيه بذلك الملك
أبأس من البؤس
أظلم ملكاً ، ولكن لا أملك سوى آلامى

لم تعد الحياة سوى خديعة
نعما الريح بتجفيف الدموع
على أن أبغض كل ما أحب
وأمنح كل ما لم يعد لي
وأظلم ملكاً ولكن لا أملك سوى آلامى

للقلب أن يقف نبضه
وللدم أن يسيل بارداً لا حرارة فيه
لم يعد اثنان واثان تساوى أرباعاً
في لعب اللصوص العابثين
وأظلم ملكاً ولكن لا أملك سوى آلاى



لتمت الشمس أو تولد
فقد فقدت السماء ألوانها
أى باريس شبابه الحسانى
ويا ربيع الزهور ، وداعاً !
سأظل ملكاً ، لكن لا أملك سوى آلاى



أهرب من الغايات والينابيع
واصمق أيتها الطيور المتشاجرة
فقد أظلم عهد الصائد
سأظل ملكاً ، لكن لا أملك سوى آلاى

وفن الشعر لدى هذا الشاعر نوع من « كيمياء » القول ، « يحيل صنوف
الضعف جمالا » . وحرية الشاعر في الصياغة محدودة بالتصرف في ترتيب
الكلمات بحيث تكسبها قوة في التصوير ، وقوة الموسيقى ، مع اختيار جوانب
أسطورية للحادثة موضوع التجربة . ولا يبيع أراجون بعد ذلك أن يلجأ الشاعر
إلى الشعر الحر . فالقافية التقليدية عنده جلالها وقداستها الفنية . . ويصوغ
الشاعر في القوالب القديمة أفكاره الجديدة . . ولا مانع من أن تتعدد القافية
أحياناً في داخل البيت الواحد . . وهذه القافية الداخلية تزيه قوة الموسيقى
إذا انسقت مع الصورة . . وإذا تعدى الشاعر هذه الحدود في الوزن والقافية
انقلبت حريته فوضى تفسد موسيقى الشعر ، فتصبح الأبيات عيبة كأنها
« فم أحرد » . .

ومن قصائد المناسبات كذلك هذه القصيدة التي تحكى مشهداً من حوادث الحرب عام ١٩٤٠ في فرنسا . وعنوانها « ليلة مايو » في ديوانه : « عيون إلسا »
والعنوان نفسه يقضى على القصيدة في خيال القارئ القرنى طابعاً تصويرياً ،
لأنه نفس عنوان قصيدة شهيرة للشاعر الرومانتيكى الفرنسى الفريد دى موسيه ،
حين صور مشاعره إثر كارثة عاطفية في حبه « جورج ساند » ، ولكن
قصيدة أراجون واقعية محضة ، عواطفها اجتماعية ، وهذا ما يكسب عنوانها
نوعاً من المقابلة ، فيه قوة المقارنة التصويرية ، وفي هذه القصيدة يقول
أراجون :

« تتجنب الأشباح الطريق حيث أمر
ولكن ضباب الحقول يتم عن أنفاسها
والليل خفيف الوطأة فوق السهول



عندما تركنا حوايط مدينة « لا باسيه »
ترأت أضواء ضعيفة في صميم هذه الخلوات
وعلى عشب الحفر جثا الصمت
طيار يؤدى صلاته ، ويدبر
زناد قذافته فوق مدينة « ألبير سان نازير »



الأشباح الضالة تلمس آثار مسيرها
ووقع الخطوات العديدة المعادة يهلك قوى فكرها
ومصاييح الكنائس ترعش صاعدة في الأفق
فوق مدينة « أراس » نهب المدرعات



أيتها الموائر الدائرة بين الحربين ، إلى أراك :
هذه المقبرة ، وهذه الربوة ،

وهنا الليلة تضاف إلى الليلة اليتيمة
وللى أشباح اليوم أشباح الماضي



أيتها الأرواح السماوية في مدينة « فيعى »
بعد عشرين عاماً أراكم نصف موتى ،
وأتبع طريق القنجر الدائرى حول المسلة ،
وأخطر ضارباً حيث تسبرون
مضطربى النوم لم نحسن دفنكم
يتشابه الأحياء والموتى إذا ارتعدوا
فالأحياء موتى ينامون في غنادهم
هذه الليلة ، الأحياء موتى يعوزهم الدفن
والأموات يغطي يرعون كالأحياء
أوقد جن الليل مطبقاً ، لئلاً أبدياً ؟
أى « موسىه » ! أين رحلت آلهة شعرك وطبوف خيالك ؟
في أطواء الجواء يطوف حطر شجر القصاص .
هذا عام ألف وتسعمائة وأربعين ، وهذه ليلة مايو .

هنا ، وعلى الرخم من مقبرة « أراجون » الشعرية التى لا ينكرها عليه
أحد ، حتى خصومه ، لم يستطع أن ينجو دائماً من شباك الإغفاق في قصائد
المناسبات . . فمن قصائده ما يلجأ فيها إلى التصوير للأحداث مباشرة ،
دون إضفاء ظل أسطورى يشف عنها . . فتبدو الأحداث الجارية بارزة
نحيلة سافرة . . ومنها ما يشيد فيه صراحة بالبطولة الفردية لبعض من يعجب
بهم ، دون رجوع إلى أسطورة ملحمية في هذا التصوير . . على أن شعر
المناسبات إنما يجود حين يضيف عليه الشاعر طابع المأساة ، ويصور من
خلاله الآلام الحبيسة ، والآمال المفلولة . . ومثل هذه المشاعر هى التى

تجتمع عليها القلوب ، وتشف عن معان إنسانية وخلجات نفسية عميقة . .
 وفي مجالها يتاح للمقدرة الفنية أن تقود الوعي في ظلمات الخطوب ، ومبادين
 الصراع الإجتماعي ، فإذا عمد الشاعر في المناسبات إلى التغنى بالعواطف
 الشعبي والآمال الراضية ، فإنه يقع غالباً في منزلة الغلو والإغراق ، يرضى بها
 ميول السذج ، ولكنه لا يستطيع أن يخلق بها أدباً رفيعاً ، إذ أن صبور هذا
 الأدب حين تتوافر لها الأصالة والصدق إنما تنبع من الآمال النهمة والرغبات
 الجائعة التي تستجيب لها النفوس الكبيرة .

القسم الثاني نماذج من الشعر "دراسة ونقد"

العطار وفلسفة التصوف

لا زال لأدب الصوفية مكانه في تاريخ الأدب العالمى ، على الرغم من مظهره السلبي لمن يقرؤه ولا يعمق النظر في دلالاته الأعمق ، ذلك أنه يظل ذا قيمة إنسانية حتى لو لم نبحث عن معانيه الخبيثة فهو أولاً تجارب حيوية صادقة لدى المتصوفة الحقيقيين السلى لم يكونوا فى مذهبهم بأدعياء . ومن شأن هذه التجارب الصادقة أن تجود فى الأدب إذا صورت بأفلام ذوى المواهب ، وفى هذا يفترق الأدب الصوفى عن أدب الصناعة والتكلف ، وعن أدب التكسب والريخ الذى منى به الشعر الغنائى العربى ، فاستنفذ طاقات خياله أو كاد يستنفدها ، كانت جذيرة لو انصرف إلى تصوير مآعاته من شئون الحياة لعصرها ، ولو أخلصت لفكرها فى تصوير ما تؤمن به من مسائل أو قضايا ، شأن الأدب الخالد فى الآداب العالمية كلها ، وقد كان الصديق دعامة الأدب الصوفى فى عصوره الأصيله وكان الصديق الواقعى فيها بين الكاتب ونفسه سيلا إلى جودة التجارب الأدبية ، ونضج تصويرها الفنى .

وكان أدب المتصوفة كذلك أهم باحث على نشأة الأدب القصصى ذى الطابع الفلسفى ، وهو الذى انفرد الأدب الفارسمى بالتوسع فيه بين الآداب الإسلامية الكبرى ، وقد كرم له كثير من كبار الصوفية جهدهم ، سواء فى صور القصص الشعرية الطويلة أم القصيرة . وفى هذه القصص بدأ مظهر أصيل للعقلية الإسلامية عربية وغير عربية ، أثرت به صنوفاً عميقة من التأثير فى السلوك الإنسانى ، وفى الحياة الإجتماعية العامة ، وأيا ما كانت نتيجة هذا التأثير ، فلا يمكن أن نمنعنا ذلك من الإعجاب بالطاقة الفنية الفريدة لدى الأصلاء من هؤلاء ، وبإخلاصهم لقنهم ومبادئهم فى وقت معاً ، وأنهم عاشوا حياتهم فى صدق بينهم وبين أنفسهم ، واختراروا - عن حرية - موقفاً لهم تجاه الأحداث والناس .

ومن نواحي الدلالات العميقة الأخرى في الآداب الصوفية - التي سبقت الإشارة إليها - أن أدب هؤلاء لم يكن سلبياً في عاقبة أمره ، على الرغم من مظهره السلبي ، وطابع تشاؤمه الموغل في الحزن ، ذلك أن هذا الأدب كان هروبا من الحياة . ولكن المتصوفة عرفوا كيف يصبغون على هذا الحرب أبعاداً تتجاوز مجرد الشكوى والأفان ، وحزن الضعف والتواني ، إذ أنهم هربوا بفكرهم في المناطق العليا من أجواء الروح المتعالية . حقا لقد عزف الصوفية عن نشدان السعادة في هذه الحياة ، لأنهم يائسون من الظفر بها في هذه الحياة الدنيا ، وقد نشلوا سعادتهم في العالم الآخر ، ودعوا إلى التسجل بالرحيل من هذه الدنيا ، عازفين عن كل ما يحفل به من نشاط مادي ، ومثمة موقوتة ، ولكنهم في تبرير مسلكهم هذا قد صوروا في صدق وروعة ما حفلت به عصورهم من شرور ومآثم ، وكانوا في هذا المجال أعمق إحراكا وأقوى دلالة من سواهم من الكتاب والشعراء الذين جاروا عصورهم ، ومالوا المستبدين بها ، وتسترأوا على ما زخرت به من زيف وطفان ، وقد كان هذا الطفان في أكثر حالاته من المال وسلطان المال في تلك المجتمعات التي استبد فيها سلطان الفرد كما صحت رحي الاقطاع ، وبين هذين تلاشت مواهب كثيرة ، وتبددت طاقات خلاقية وانطمست معالم الرأي السليم والفكر الناضج . ولن نجد في تاريخ الآداب الإسلامية هجاء للملوك والمستبدين أشد مما صدر عن الصوفية ، وقلمما تصادف في تلك الآداب ضيقا بالمسال وعبادة والمستعبدين للناس عن طريقه كما نجد في أشعار الصوفية وأدبهم كله ، هذا إلى ما قصوا به على الأثرة وحب الذات فيما صوروا ودعوا ، فعندهم أن الحب يجب أن يتسع بمجاله لحب الإنسان ، وخدمته ، والثناء له أو هدايته ، دون بغض لأحد ودون انتقام من أحد . وطريق الوصول والسعادة الأبدية إنما هو في هذا الحب الرحب القسيح ، ولم يكن تسليمهم بالشرور التي يضيق بها العالم استسلاماً ولا خنوعاً ، فإني لتلمع وراء ذلك غضباً مشبوحاً وعاطفة متقدة وحيلة لا هودة فيها على المجتمعات الآثمة الضالة بقادتها ، المفتونة بسلطان المال ، ممن خلعت جوانبهم من الرحمة والحب ، وتذكرنا هذه الخطوات الفنية في أدبهم بالآداب الرومانتيكية في ثورته على المجتمعات ، ودعوته إلى العزلة

ضيقة بالشورور وأهلها ، واحتفاله بالحب الإنسانى العام ، على نحو ما يدعو إليه فكثور هوجو فى بعض أشعاره من تطهير القلب من البغضاء ، بحيث لا تقوم علاقة الفرد بغيره إلا على دعامة واحدة : « فلماذا أن نحب الإنسان وإما أن نرى له » ، وفى هذا النطاق لم تخل عواطف امرئ من ضرب من التصوف . وهل كان « دانتة » إلا متصوفاً - من نوع ما - حين حفل بهذا الحب نفسه أو بحب قريب منه ، على أنه طريق الخلاص للإنسانية ، وطريق الوصول إلى الله ، فى وقت معاً .

وننبه إلى أننا لا نعلم هذا التشابه بين أدب الرومانتيكيين وأدب الصوفية أو أدب دانتة ، فهناك فروق كثيرة هائلة بين هذه جميعاً ، ولكننا نقرر أننا نستطيع أن نفهم الأدب الصوفى فى ضوء عصره - من حيث مضمونه - على منهج يزيدنا علماً بعصر ذلك الأدب ، وبتياراته الإجتماعية ، وآفاته المهلكة ، حين لم يكن يتصدى لوصف هذه النزعات كلها سوى الصوفية

ونضيف إلى ذلك أنهم سمو بالجمال وإدراكه على نحو فريد تجاوز مفهوم الجمال فى الغزل الحسى والعلى معاً . فالجمال فى أدهم مجلى التجريبيات العليا التى تنتهى فى أسنى آياتها إلى العقل الأول أو القلم ، أو الله . وفى هذا الاتجاه تتجلى الرمزية الصوفية التى ترى فى جمال الكائنات جمال الخالق ، فالطبيعة لها ظاهر هو الجمال الحسى ، ولكنه ليس سوى رموز ، كما ترمز الحروف المكتوبة إلى الألفاظ ، وكما ترمز الألفاظ إلى المعانى ، وهذا هو باطن الجمال الذى يجب أن توجه إلى الهيام به المغمى . وهم فى هذا متأثرون بقول أفلاطون : « الطبيعة لغة عجيبة لمن يقرؤها » ، وكانها - أمام من يقفون لدى مظهر الجمال - ليست سوى كتاب سطر بلغة لا يفهمونها ، فحظهم منه الافتتان بمظهر الحروف وتعاريفه ، وما أهونه من خطر .

وفى هذا الظاهر والباطن للطبيعة وما يؤدى إليه فهم الباطن - تنحصر الرمزية الصوفية ، وهذا ما يفرق - جوهرها - بينها وبين الرمزية الإيحائية الملهيية التى نعرفها فى الآداب العالمية منذ أواخر القرن التاسع عشر الأوروبى ولا ينبغى محال الخلط بينهما .

— ١٥٠ —

وتقدم هنا العطار — فريد الدين محمد بن ابراهيم النيسابورى — من كبار شعراء الصوفية المسلمين ، وشاعريهم فى القرن السادس وأوائل القرن السابع الهجريين (القرن الثانى عشر والقرن الثالث عشر الميلاديين) . وهو من أوائل من فلسفوا التصوف ، فلم يقصروه على الجانب العلمى ، بل وسعوا آفاقه إلى الجانب الفلسفى النظرى . وله فى هذا المجال نظريات وتأملات عميقة ، وتقتصر هنا على ترجمة مقطوعات صغيرة له . انتظاراً للتعريف بكتابه الخالد : « منطق الطير » فى الصفحات المقبلة ، على أننا ننبه إلى أن الأسماء والشخصيات فى الحكايات التى نوردها كلها أسماء رمزية ، على سبيل التنظير ، حتى لو كانت أسماء الأنبياء ، وفى ضوء هذا تكتسب هذه الحكايات رمزية وعمقاً وجساراً .

— ١ —

الحرص

كان جهول بملك حقاً من ذهب خبأه ، ومات وبقي بعده هذا الحق وبعد عام رآه ابنه فى النوم ، فى صورة جرد ، وعيناه مليئة بالدمع فى ذلك المكان الذى خبأ فيه الذهب ، يدور مسرعاً حول المكان كالجرذ فقال ابنه فى نفسه لأصنعن له سؤالاً : من أين كانت لك تلك الصورة ، اشرح لى أمرك . فأجاب : قد خبأت فى هذا الموضع ذهباً ، ولا أدرى هل امتدى إلى طريقه أحد ؟

فقال الابن : ولكن لم ظهرت فى شكل جرد ؟ فأجاب : كل من يتعلق قلبه بالذهب تكون هذه صورته ، فانظر لى ، واعتبر لى ، واطرح عن رأسك الغموس بالحرص على الذهب .

— ٢ —

يعقوب

حيثما افرق يوسف عن أبيه ، ابيضت عينا يعقوب من فراقه .
قد صب بحرأ من دم دموع باصريه ، وظل إمام يوسف على لسانه .

— ١٥١ —

فأتاه جبريل قائلاً : لو مر إسم يوسف على لسانك مرة أخرى ،
فسأخو بعد ذلك إسمك من بين أسماء الأنبياء المرسلين .
ومنذ أتاه هذا الأمر من الحق ، محا إسم يوسف من على لسانه .
على أن إسم يوسف ظل نديماً لحاظه ، فإسمه في حنايا روحه مقيم .
ورأى يوسف أمامه في المنام ، فأراد أن يدعو له إليه .
فتذكر ما أمره به الحق ، فالتزم الصمت ذلك الهائم ، وسرعان ما محا
الإسم .

ولكنه — وقد انصرفت قدرته — أرسل آهة أئمة من روح مزقة .
وحين صفا من نومه وتحرك في مكانه ، أتاه جبريل قائلاً : يقول لك
الإله ، على أنك لم تحرك بإسم يوسف لسانك ، قد أطلقت في تلك اللحظة
آهة ، وفي ثنايا هذه الآهة أنت تعلم ما كان ، فأية جدوى ، لقد نقضت
في الحقيقة التوبة .
لقد نال الحزن من عقلك في هذا الأمر ، فتأمل في أمر العشق ، حتى
يصير وجدانياً .

— ٣ —

حب الإنسان

فقد سكران الوحي ، وغاب عنه العقل ، قد ذهب لإفراطه في السكر
برونق أمره جميعه ، ومن كثرة ما احتسى من صافي الخمر وثمألت كل لحظة ،
فقد إدراكه كما فقد حواسه من رأسه حتى القدم .

وبلغ الحزن مداه بامرئ آخر صاح من أجله ، فأتجلس هذا السكران
في حقبة ، ورفع له ليحمله إلى مأواه ، وإذا بسكران آخر يقدم عليه من
الطريق المقابل ، هذا النمل الثاني كان يتعلق بكل امرئ ، ويسرف فيما يأتي
من مساوئ السكر ، فلما رأى السكران الأول — المحمول — سوء حال السكران
الآخر .

— ١٥٢ —

قال له : أيتها الشمس ! كان عليك أن تنتقص ما شربته كاسين ، حتى
تمشى كما أمشى أنا وحدي حرّاً .

فقد رأى عيب الآخرين . ولم ير عيب نفسه . وليست حالنا جميعاً تربو
على هذه الحال .

أنت ترى عيب سواك ، لأنك لست محباً ، ولا ريب أن هذه خصلة
لا تجعل بك ولو كان لك بالحب أقل خبرة ، لا تمست للعيوب علواً .

— ٤ —

دعوات رابعة

كانت رابعة تقول : يا عالم الأسرار ، هي لأعدائي أمر دنياهم .
وامنح أصدقائي دوام ثواب عقابهم ، أما أنا فلاني متحررة دوماً من
الدارين .

فإذا خلت يدي من الدنيا والآخرة ، فما أهون الأمر إذا ظفرت لحظة
بأثسك .

ولو أني وليت وجهي شطر الدارين ، أو أردت شيئاً ماسواك ، فلاني
كافرة .

منطق الظن "للعطار"

من الأهمية بمكان أن نعرف بهذا الكتاب من بين كتب الصوفية ، وهو من أشهرها وأقدمها . وعلينا - قبل هذا التعريف - أن ننبه إلى أننا يجب أن ننظر إلى القيم التي يجلوها الأدب الصوفي في قرائنها التاريخية حتى تتميز القيم الحاضرة بالغايرة وأن نستنتج من هذه القرائن الدلالات اللازمة للتعبير الفني ، لا الدلالات المباشرة التي لا يجوز فيها أدب من الآداب .

ولا ننكر أن للأدب الصوفي جانباً سلبياً في حرص أهله على الهرب من هذه الدنيا ، حيث السعادة وهم من الأوهام يساور المغترين ، في سبيل الظفر بالسعادة في العالم العلوي ، سعادة خالدة ، عن طريق العبادة والتعالي بالروح . ولم تكن هذه السلبية طابع الأدب الصوفي كله ولا ينبغي أن يصرفنا هذا الجانب فيها عما زخر به أدبها من تعال روحى عن الإسفاف ، وعن الإسفاف المادى . ثم إن هذا التعالي قد بدأ في صور الأدب الصوفي وتجاربه صادقاً أصيلاً مشبوب الطابع مما تم عن ضيق أهله بشرور مجتمعاتهم ومفاسدها . فعلى ما فى الحرص على الهرب من مواجهة صعاب الحياة في مجتمعاتهم ، وعلى ما يبدو في ذلك من أثره في نشدان السعادة الدائمة ، أشع الأدب الصوفي بنوع من السخط ذى الأثر الإيجابي في تعاليه ، وبالسكشاف عن مساوئ اجتماعية أخذ يجلوها ، وهى نفسها التي يحمل عليها التآثرون لبقوضوها . وفي هذا المجال قد يصير طابع الناس في عاقبة الأمر سيلاً إلى الأمل ، وإلى الثورة ، والضيق بمواطن الخطل . وكثيراً ما يتجاوز اليأس والأمل في الفترات التي تمهد للثورات أو تقلبها ، بل كثيراً ما يمتدح هذان الضدان في نفوس التآثرين المضحين يحملون أرواحهم على أكفهم في سبيل حياة أفضل ، فيبدو بأشهم من القديم في صورة نقمة جارفة يستبينون فيها بالحياة في ظل القيم البالية ، ويستخفون بالحياة أو يتحقق أملهم في تغيير مجرى التاريخ . ووراءهم - على

جادة التاريخ — معالم من مشاعل تشدّ فرائضهم يتمثل كثير منها في ضحايا
النظم الفاسدة ، وفي التجارب الصادقة التي عبرت بها الآداب عن مآسى
هؤلاء الضحايا . وأية صور أصدق في التعبير عن هذه التجارب مما عبر به
كثير من ذوى القلوب الكبيرة عن مفاسد عصرهم ، وعن معاناتهم لها معاناة
زجت بهم إلى ما وراء حدود الطموح إلى معالجتها . ومن ثم نلاحظ — كما
قلنا من قبل — شهاً واضحاً بين أدب الرومانتيكيين الثائرين وأدب الصوفية
يتضح في حرب أولئك بأمالهم في عالم أحلامهم ، وفي استبانتهم بالحياة ،
وتفردهم عن الاختلاط بالهتبع ، وفي تنصل هؤلاء من تبعه العصر بالحرب
في عالم الروحانيات الخالص . والحرب والتنصل كلاهما فيه قصور ونحاذل
يقف بنا دون مانشد اليوم ، ولكن علينا ألا نغمط أولئك جميعاً حقهم في
الدلالات الإنسانية التي يدل عليها أدبهم في وضوح ، إلى جانب مانشد به
كذلك لهم من أصالة في التأويل ، وأصالة فنية في التصوير ، ونكرر مع
ذلك أنهم أضفوا على الحياة روحانية تسمو بالخلق ، وكثير منهم مع ذلك
كان داعية إلى سلوك عمل تجاه الأحداث وتيارات الفكر ، والشعور بالطبيعة
والإشادة بالإرادة ، وترك التواكل ، مما نرجو أن نتاح لنا ضرب أمثلة
عليه فيما بعد .

أما الآن فنقدم للقارئ العربي كتاب « منطق الطير لفريد الدين العطار »
وهو منظومة من بحر الرمل في حوالى أربعة آلاف وسبعمائة بيت .

والعطار يتأثر فيه قطعاً بإخوان الصفا في رسائلهم العربية . وهؤلاء هم
أول من نقل القصة على لسان الحيوان — أو الخرافة كما يدعوها ابن النديم —
إلى مجال فلسفى ذهنى ذى طابع صوفى اجتماعى معاً — ففتحوا بذلك مجالات
فسحة لصنوف من الخلق الفنى في الأدب القديم ، ومن ثمراتها هذا الكتاب .

ومحور القصة في هذا الكتاب تدور حول اجتماع الطير في مجلس ، كما في
إخوان الصفا ، ولكن العطار يحول مجرى الحوار فيها إلى مقصود آخر
تظهر فيه أصالته . فالطير هنا رموز صوفية ، في معنى الرمز العام لا الرمز
الإيحائى المذهبى ، لصنوف الخلق في نشدائهم للحق ، وهذا الحق — أو الذات

الإلهية - يرمز له العطار بطائر خرافى يقابل مانسيه العطاء ، ويدعى بالفارسية « سيمرغ » ، وهى كلمة فارسية مكونة من لفظين : سى - مرغ ، ومعناها : ثلاثون طائراً ، ولسكنها صارت علماً على هذا الطائر القريد الذى لا نظير له . ويقود الطير فى مجعها ، ويستقبلها ويرحب بمقدمها فى الاجتماع طائر الهدهد ، وهو رمز لهادى الطريق ، ويدعو الهدهد الطير - بعد أن يتم اجتماعهم - إلى رحلة طويلة ، هى رحلة فى الحقيقة روحية ، فيتعلم كل من هذا الطير بعلم ، رمزاً إلى علاقتى المادة المعوقة للروح ، ويجب الهدهد كلا منها مفئداً علره . ويجمعون أمرهم بعد ذلك للرحلة نشداً للمثل أمام السيمرغ ، فيقطعون الأودية السبعة فى مسيرهم ، وهى رموز لمراحل السلوك الروحى ، وهى وادى الطلب ، فالعشق ، فالمعرفة ، فالاستغناء ، فالتوحيد ، فالخيرية ، ثم الفناء فى ذات الله .

وتساقط آلاف الآلاف من هؤلاء فى الطريق ، فلا يصل إلى تلك الحضرة سوى ثلاثين طائراً ، أو سيمرغ لأن سى مرغ معناها ثلاثون طائراً بالفارسية كما قلنا من قبل . وحين الوصول يرون فى مرآة المثل أنفسهم على حقيقتها ، أى ثلاثين طائراً أو « سيمرغ » ، وقد بدعوا رحلتهم رجاء الظفر بالسيمرغ (وهو رمز الله ، ومعنى اللفظة نفسها : ثلاثون طائراً) - وبذلك يرون الله فى ذات أنفسهم ، أى أنهم رحلوا روحياً حتى عرفوا أنفسهم على حقيقتها فعرفوا ربهم ، وفنوا فيه وجداً به .

هذا هو جوهر هذه الحكاية الرمزية الصوفية ، تتخللها حكايات عارضة فى كل مرحلة منها تشد أزر المعنى العام ، وتؤكد القيم الروحية الصوفية ، القائمة على الفلسفة العاطفية وعلى النظر إلى الجمال - جمال الروح والسكون - على أنه السبيل للوصول إلى الجمال الأمثل ، وأن الحب الإنسانى يجب أن يكون قنطرة للحب الأكبر ، حب واجب الوجود . وعند الصوفية أن الحب قسمان حب صورى ، يتبدى فى التعلق بالصور ، إنسانية أم كونية ، وحب حقيقى ، وهو التفوذ من جمال هذه الصور إلى دلالاتها العاطفية الروحية . ومرجع ذلك أن الجمال عندهم قسمان : جمال حقيقى ، وهو صفة أزلية لله تعالى ، وقد شاهده

- ١٥٦ -

لله في ذاته مشاهدة علمية ، فأراد أن يراه في صنعه مشاهدة عينية فخلق العالم
مرآة شاهد فيها جماله عياناً . وهذا العالم هو الجمال الصوري عند الصوفية ،
فالعالم كله تعبير عن الحسن المطلق الإلهي . وعلى الحب أن يبادر بتجاوز
الحب الصوري في تأمله للجمال الصوري إلى الحب الخالد بفنائه وجداً بالجمال
الخالد . وهذا هو معنى هذه الحكاية التي يسوقها المطار في « منطلق الطير » :

- ١ -

المشق الصوري

مثل، أمام الشبل مفتود ينتحب
فسأله الشيخ مم تبكي ؟
فأجابه : أيها الشيخ : كان لي حبيب
من جماله كانت نظرة روحي .
ثم قضى نحبته وهأنذا أقضى هما .
وقد أضحي العالم لدى حالك الجلباب حداداً عليه
فأجابه الشيخ : وهل فقد قلبك بهذا الرزء زمامه ؟
حقاً لا يجدر بك سوى هذا جزاء ! !
ألا فاختر لك منه حبيباً آخر
لا يعرفه فناء ، ولن تقضى أنت انتحاباً به
فالحيب الذي يجلب بالموت نقصان
لا تجلب صداقته للروح سوى الأحزان
وكل من يجلي بعشق الصورة
يقع من هذه الصورة في مئات صنوف البلاء

- ٢ -

القائي هيأما بالله

قال لقمان السرخسي : يا إلهي
قد هربت ، وحررت وجداً ، وتاه في الطريق
والعهد بالعبد حين يهرم أن يسترضى

— ١٥٧ —

وأن تخلّي سبيله ويتحرر
وأنا الآن في عبوديتي لك ، أيها المليك
قد صار شعري الأسود للجا
وكم عانيت من الهم عبداً ، فهبني السرور
وكبرت سني ، فهب لي أن أتحور
فصاح به هاتف : يا من أنت من خلص الفواص
كل من يرم التحرر من العبودية
يصبح محموا الوحي والتكليف
فأترك هذين ، وضع قدمك في الحادة .
فقال : أي إلهي ، أهي بك حل الدوام
فأني جندوي للعقل والتكليف . هذا حسبي
ثم خرج به الوجد عن حد العقل والتكليف
راقصاً به يضرب يدا ييد
قائلاً : الآن لا أدرى من أنا
لم أعد عبداً بعد ، فمن أنا
أعت العبودية ، ولسكن لم أبق حراً
لم يبق في القلب مجال للنرة من غم أو سرور
لست أدرى أنا أنت أم أنت أنا
قد أحييت فيك ، وضاحت الثنائية .

— ٣ —

الطيور في المثول

وتجلت أمام الطير شمس القربى ، فولت وجهها بأشراق تلك الشمس
ومن انعكاس وجه الطير الثلاثين (السيمرغ) رأوا وجه « سيمرغ » العالم
فإذا ألقت نظرة عجل هذه الثلاثون رأت ذلك « السيمرغ » عن يقين فدارت
جميعاً رؤوسها حيرى ، وأضحت من جديد حيرى على منحنى جديد إذ رأت

أنفسها هي « السيمرغ » تماما ، إذ هو دوما ذات أنفسها فإذا توجهت إليه كان هو نفسه المثل .

صار هذا ذاك وذاك هذا ، أمر لم يسمع بمثله .

فبقيت أسرى الخبرة ، بدون تفكير ، إذ عجزت عن التفكير ، وإذا قصر بها العلم عن معرفة جليلة الأمر ، سألت — بلا لسان — سؤالا طلبت كشف هذا السر المتين ، ونشأت حل « الأنا ، والأنت » .

وبلا لسان أتاها من الحضرة خطاب : إنها تراه كالشمس كل من قدم إليها رأى فيها ذات نفسه ، جسما وروحاً .

فحوا ذات أنفسهم ، قد فنى الظل في الشمس . هذا كل ما كان .

كانوا يرددون ماساروا — هذه الكلمات ، وحين وصلوا لم يبق منهم رأس ولا جسد فلا بدع أن أقصروا عن الكلام . لم يبق سالك للطريق ولا منشد . لقد بلغ الطريق الملقى .

مختارات من الشَّعر الصُّوفي

في الأدب الصوفي صور رائعة للخلق الإسلامي الذي أشرب روح القرآن ، وامتزج بثقافة واسعة وفكر ثاقب ، وتجلت فيه الروابط الدينية البسيطة ، والوحدة الإسلامية الجامعة التي تضم قلوب المؤمنين على حب يسع للإنسانية جمعاء ، بل يسع المخلوقات جميعاً . وفيه يتجلى الإحساس الإجتماعي في أوضح صوره ، دعامته قول الله تعالى : « محمد رسول الله والذين معه أشداء على الكفار رحماء بينهم » ، على أن الشدة مصحوبة بالحزم والحكمة ، والرحمة ليس مصدرها الغرة أو الغفلة .

ونسوق شواهد على هذا الخلق الإجتماعي الإنساني الواعي ، اخترناها من أدب الشاعر الفارسي الصوفي : سعدى شيرازي .

وهو مصلح الدين عبد الله ، كان والده في خدمة سعد الدين زنكي الأتابك ، وقد كفله بعد موت أبيه ، ولذا شهر بإسم سعدى نسبة إليه . ولد سعدى في شيراز عام ١١٨٠ م . ومات حوالي عام ١٢٩١ . وقد تعلم في المدرسة النظامية ببغداد . ثم عاد إلى شيراز . ومن عام ١٢٢٦ حتى عام ١٢٥٦ ترك بلده شيراز ، وأخذ يطوف ببلاد الشرق ، من الهند حتى سوريا والحجاز والحبشة وطرابلس . وفي شعره يظهر أثر رحلاته الكثيرة . وقد صور في أدبه تصويراً رائعاً تجاربه وخبراته الطويلة . وبعد هذه الرحلات عاد إلى بلده شيراز ، حيث قضى بقية حياته ، يدون فيها كتبه وأشعاره . وهو في أدبه ذو معان رقيقة ، وقنطرة ساحرة على التعبير ، وعقاية نافذة بسيطة ، كما أنه في تصوفه ذو طابع عملي يكاد يتفرد به .

وقد اخترنا الموضوعات التي نترجمها هنا من كتابين له ، أولهما : « بستان » السدي نظمه شعراً مثنوياً عام ١٢٥٧ ، وثانيهما : « كلستان » الذي

ألفه عام ١٢٥٨ مزيحاً من الشعر والنثر وقد اخترنا من هذين الكتابين ستة موضوعات آثرنا أن نعرض منها أولاً ثلاث قطع شعرية من الكتاب الأول ، منها قطعتان تصوران الرحمة بالضعفاء ، والثالثة تصور خطر الإحسان إلى من لا يستحق الإحسان وستتبع هذه القطع الثلاث بالموضوعين اللذين اخترناهما من الكتاب الثاني المذكور سابقاً ، وأولها حكم يسديها سعدى للملك عربي ظالم ، وثانيهما حكم عامة تدور حول شعور سعدى الإجهاض الإنساني. والموضوعات الخمسة السابقة ترسم حدود الخلق الإسلامي الذي سبق أن أشرنا إلى خصائصه . ونتم هذه المختارات بقطعة شعرية أخرى من « بستان » تشف عن تفكير سعدى العميق في التطور والفناء ووجوب العظمة والاعتبار بأحوال الخلق ، وهاهي ذى ترجمتها حسب الترتيب السابق :

١ - شبل والنملة

اسمع إحدى سير ذوى المروءة ، إذا كنت ذا مروءة طاهر الطوية :
من حانوت بائع حنطة ، حمل الصوفى شبل حقيبة قمع على ظهره ، في طريقه إلى القرية .

وفي الغلة نظر ، فرأى نملة ، حائرة مضطربة ، تعدو في كل صوب .
ورحمة بها لم يستطع النوم مساء ، حتى أعادها إلى مأواها ، وقال :
ليس من المروءة أن أنزع هذه النملة المخزونة من مكانها .
فاجمع شمل مشتى الشمل ، يجمع الدهر شملكم .
فما أجل ما قال فردوسى الطاهر الأصل ، طيب الله ثراه الطاهر :
لا تؤذ نملة تحمل حبة حنطة ، لأن لها روحاً ، والروح حلوة عذبة .
وذو السريرة المظلمة الحجيرى القلب ، هو من يريد أن تقع النملة في الضيق .

لا تنزع رأس الضعيف بيد البطش ، فقد تسقط يوماً على قدمه كنملة .
لم يرحم حال القراشة الشمع ، انظر كيف احترقت أمام الجمع .
هب أن كثيراً من الناس أضعف منك ، ولكن هناك كذلك من هو منك أقوى .

ذات عام وقع ببغداد قحط ، بلغ من شدته أن كف المحبون عن العشق
وبلغ من بخل السماء على الأرض أنها لم ترو شفاة الزرع والنخيل .
وغاض من المياه نيعها القديم ، ولم يبق من ماء سوى ماء اليتيم .
ولم يبق للأراذل سوى الآهات ، كلما انطلق دخان من نوافذ الطاهرين .
ورأيت الأشجار كالفقير ، تعرت من الورق .
وأصبح القوى الساعد هزيلا بالغ المزال .
ولم تعد على الجبل خضرة ، ولا في الحديقة غصن .
قد أكل الحراد البستان ، وأكل الناس الحراد .
في تلك الحال مثل أمانى صديق ، لم يبق منه سوى جلد على عظم .
فصجبت من حاله ، إذ كان قوى الحال .
وكان صاحب جاه وذهب ومال .
فقلت له : أيها الصديق الطاهر الطباع .
أخبرني : أي عجز عراك ؟
فصاح بي : أن منك العقل ؟
سؤالك خطأ ، إذ تسأل وأنت تعلم .
ألا ترى أن الشدة بلغت الغاية .
وأن الضائقة وصلت حد النهاية ؟ !
فلا أمطار تجود بها السماء .
ولا جدوى لآهات المستغيث .
فقلت له : في عاقبة الأمر لا خوف عليك .
إنما يقتل السم حيث لا ترياق .
وإذا عانى آخر هلاك العدم .
فأنت كالجبل ، وأى خوف على الجبل من الطوفان ؟ !
فنظر إلى مغضبا ذلك الفقيه ، نظر العالم إلى السفه .
وقال : المرء على الساحل أيها الرفيق ، كيف يسريخ ورفيقه غريق ؟
(م ١١ - دراسات في الشعر)

- ١٦٢ -

وأنا على الرغم من أنه لم يرهقنى الفقر .
 فإن غم الآخرين يرد فؤادى جريماً .
 والعامل من لا يحب أن يرى الجراح .
 تصيب أعضائه أو أعضاء سواه من الناس .
 وأنا وإن كنت - والحمد لله - سليماً من الجراح .
 يرتعد جسدى على رؤية جراح الآخرين .
 ومنغص عيش السليم ، إذا كان بجانب الضعيف السقيم .
 وحين أرى أن الضعيف المسكين لم يطعم القوت .
 تصبح اللقمة فى فمى سماً وألماً .
 ومن يقود أصلقاءه السجان ، كيف يطيب له العيش فى البستان ؟

٣ - خطر الإحسان إلى من ليس أهلاً له

سمعت أن رجلاً كان يعانى الهم فى منزله ، من زنابير بنت عشائها فى
 سقف بيته . قالت له امرأته : « ماذا تريد بهذه الزنابير ؟
 لا تمى إلى هؤلاء المساكين ، فيعروهم الحزن من وطنهم » .
 وذهب ذلك الرجل العاقل إلى عمله وذات يوم لسعت الزنابير بحماتها
 المرأة .

وعاد الرجل من دكانه إلى منزله ، يطبل فى لوم امرأته .
 وقد أخذت تصيح على الباب ، وعلى السطح ، وفى الحى ، فقال لها
 الزوج :

« لا تظهرى للناس وجهك العابس ، أيتها المرأة .
 فقد قلت : هذه الزنابير مسكينة لا نقتلها ،
 حين يفعل المرء الجميل مع الأشرار ، يزيد تحمله لهم من ميولهم نحو
 الشر .

حين ترى فى البيت أذى الخلق ، فضرى بماضى السيف فى الخلق . . .
 وماذا يكون الحال لو وضعوا مائدة للكلب ؟

- ١٦٣ -

وإنما العقل أن تأمر له بالقاء عظمة . .
ولو أن المسس أبدوا رحمة وطيب قلب .
ما استطاع امروء أن ينام ليلا من اللصوص . .

٤ - نصائح سعدى إلى ملك ظالم
(من كلستان)

كنت ذات سنة معتكفا على قبر النبي يحيى بجامع دمشق ، وافق أن
حضر الزيارة ملك من ملوك العرب ، ينهت الناس بالبحور ، وصلى وطلب من
الله حاجته .

بيت شعر فارسي

كل من الفقير والغنى وهين تراب هذا الباب .
وأكثر الناس غنى هم إليه أكثر حاجة .
في ذلك الوقت التفت إلى ، وقال لي : زودني بما عليه الصوفية العباد من
الهمة وصدق المعاملة ، لأنني مهموم البال بأمر عدو صعب . فقلت : ارحم
الرعية الضعيفة ، حتى لا تعاني بطش العدو القوي .

(نظم فارسي)

خطأ أن تحطم بعضد القوي ويطش ذي السلطان .
قبضة المسكين الموهون من بني الإنسان .
وليخش من لم يرحم من يقع في طريق الحياة .
ألا ياخذ بيده أحد إذا زلق .
من يزرع الشر ثم يأمل خيراً .
فإنما يطهو رأسه الضلال ، ويرتبط بياطل الخيال .
من أذنك أنزع السداد ، وأمنح الخلق العدل ،
وإن لم تمنحه فعدل يوم العدل آت .

مثنوي

بنو آدم أعضاء جسم بعضهم من بعض .
وهم في الأصل من جوهر واحد .

- ١٦٤ -

فحين يشكو عضو ألما من الحدثان .
فلا قرار لأعضاء الآخرين من نبي الإنسان .
فإذا كنت لا تأسى لحن الآخرين .
فلمست أهلاً لأن تدعى إنساناً .

٥ - حكم لسعدى (من كلستان)

كل من كان عدوه أمامه ولم يقتله فهو عدو نفسه .

آيات فارسية

العادل من لا يتمهل .
إذا كان الحجر في يده ، والثعبان رأسه على الحجر .
والرحمة بالفهد الحاد الأنياب .
ظلم لقطيع الأغنام .

وفريق اعتقد المصلحة في خلاف هذا ، وقال : فيما يخص الأسرى الأولى
التمهل ، إذ أن الاختيار باق ، فإما القتل ، وإما العفو . وإذا قتل الأمير
بلا تمهل ، فمن المحتمل أن تفوت المصلحة ، لأن تداركه ممنوع .

آيات فارسية

من اليسير كل اليسر حرمان الحى من الحياة .
والمقتول لا تمكن إعادته للحياة .
ومن العقل أن يتمهل من يطلق السهم .
لأن ما ينطلق من الوتر لا يمكن رده .

٦ - جشيد وابنه (من بستان)

دفن بالجشيد ولد عزيز فأن الحيسا
كان له كفن من حرير القز ، هو فيه مثل حودة القز تموت في نسيجها .
وبعد أيام مر الملك بالقبر .
يبكى على ابنه ، متحجباً محرق القلب .

- ١٦٥ -

وحين رأى كفن الحرير خلقاً ، قال لنفسه في تأمل المعتبر :
قد انتزعت هذا الحرير من الدودة اختصافاً .
وها هو ذا تنزعه من جديد ديدان القبر .
بيتان من الشعر إحترق بهما كبلى يوماً .
أنشدهما مفن على نقمات الرباب :
وا أسفاً أن تمر دوننا أزمان كثيرة .
ينبت فيها الورد وتتفتح خائل الخزاي .
وكم تمر شهور الصيف والشتاء والربيع .
فلماذا بنا تراب وأجر في لبنات القبر .

مختارات من شعر «أنورى»

هو حجة الحق أوجد بن محمد الشهير بأنورى . عاش فى عصر الملك سنجر ، آخر كبار الدولة السلجوقية ، وبعد أن مات سنجر (١١٥٢ هـ - ١١٥٧ م) واستولى الغز على خراسان ، شرد هو فى البلاد ، وكان أكثر مقامه فى مرو ، إلى أن توفى حوالى عام ٥٨٣ هـ (١١٨٧ م) ، وهو من أعظم شعراء الفرس القدامى ، بل هو أحد ثلاثة أطلق عليهم فى الأدب الفارسى : أنبياء الشعر ، ويورد عبد الرحمن الحامى ، فى كتابه بهارستان ، بيتين من الشعر الفارسى هذه ترجمتهما :

« ثلاثة من أنبياء الشعر » - فى الوصف وفى القصيدة وفى الغزل :
فروحى وأنورى وسعدى . ومكانة أنورى فى الشعر الفارسى شبيهة بمكانة المتنبى لدى شعراء العربية ، وبين هذين الشاعرين قرابة فى العبقريّة ، من حيث المضمون ، ورصانة العبارة ، وقوة الأداء فى الأعم الأغلب من الحالات وأنورى يمزج القصيدة بخواطر ذاتية غنائية ، وبحكم خلقية . وقد بلغ بقصيدة المدح الفارسية أقصى ما كان لها من كمال بعد عنصرى وفروحي ، ولم تنقص قلبته فى الغزل عن موهبته الفذة فى القصيدة . وقد أفاد فى أشعاره من ثقافته العربية الواسعة ، على أن مألقيه من جحود وجفوة ممن مدحهم جعله يعاف المديح ، بل جعله ينكر قيمة الشعر نفسه ، ويفضل على صلات الناس جميعا - خلوة مطمئنة تنتهى بها أيامه ، بعد حياة حافلة بالإضطراب ، غبر مستقرة على حال . ونختار له هنا هذه المقطوعات .

المرأة والمشط :

منذ ألقيت نظرة على المرأة ، فرأيت شعرة بيضاء من شعرى .
أشحت بوجهى عن المرأة عجلا ، خوفاً من الوهن ، وذعراً من الهرم

- ١٦٧ -

واليوم في المشاط رأيت - بدلا من تلك الشعرة - شعرات كثيرة ،
فنزّل فؤادي ، أن أن أعاني حسرة الشباب ، إذ قد أشرفت على السّكر .
نظرت إلى نفسي في المرآة . ومن المشاط سيمت مئآت العظا .

- ٢ -

الماء والسّمكة الميتة

قال لي صديق : عليك بالصبر ، فإن الصبر سرعان ما يحيل أمرك
إلى الخير

الماء الذي غاض من الغدير سوف يعود ، وستبدل غير هذه الحال حالا .
فأجبت : لو عاد الماء إلى المعبن ، ماذا تكون جنواه وقد ماتت السمكة ؟

- ٣ -

شحاذا :

سمعت أن أحد الفطنين قال يوما لأحق : إن والى مدينتنا شحاذا لا يستحي .
فأجابه : كيف يكون شحاذا ذلك الذي نسيج تاجه النعبي يكنى مائة
من أمثاله زادا وقوتا أياماً ، بل سنين ؟
فقال له : خطأ ماتت في هذا الأمر ، كل هذا الزاد والقوت من أين
كان له ؟

قالدر واللائي في طوقه هي دموع أطفالنا ، ومرجان سرجه وياقوته
دماء أيتامكم ، هو الذي يريد منا كل شيء لنفسه ، حتى مياه الجرار ،
لو تأملت فإن نخاع عظامه من زادنا . إنما الطلب سوءه ، باسم العشر أو باسم
الخراج ، كل ما يختص به لنفسه فهو عنده حلال . وإذا كان السؤال ليس
شيئا سوى الطلب ، فكل من يسأل شحاذا ، ولو كان سليمان أو قارونا .

- ٤ -

المفوض الزائف :

ألا فلنسمح لي بفضل الاصغاء إلى حكاية ، على ألا يأخذك من هذه
الكلمات ضيق . في عهد ملك شاه مر بدوى - في طريقه إلى الحج - بقصر
الملك ، في حين صادف اجتماع مجلس الملك فاستجده البدوى قائلا : اعزمت

- ١٦٨ -

الحج ، فإذا منحني الملك مائة دينار ، فسأقوم بوفر من الدعاء في إخلاص
 كي تمتد حياته ودولته ، حين أتعلق بحلقة باب الكعبة . وحين استمع الملك
 إلى كلامه قال لحازنه : هيا ، فأحضر ماطلبه البدوي مضاعفاً . ذهب الخازن
 وأحضر ما أمر به ، ووضعه أمام الملك فقال الملك في لطف للبدوي : إليك
 ياسيدي تقبل المنحة ، واعلم أنها مائتا دينار ، مائة لزدك وكراتك وحزاتك
 ومائة أخرى أسرها إليك ، أرشوك بها ، لا من أجل نفع لي ، بل في رضا
 الله ، ذلك أني أحذر أن تذكرني أي ذكر حين تصل إلى الكعبة إذ الوكيل
 الزائف مصير الدمار للأمر جميعاً .

- ٥ -

القضاء

إذا لم يكن القضاء هو الأمر الناهي في أحوال الناس ، فلماذا تجري
 الأحوال على خلاف ما يرضون ؟ نعم ، يجر القضاء عتات الخلق إلى كل
 ماهو طيب أو سيئ ، وفي هذا برهان على أن كل ما يدبرون خطأ ، ينتج
 الزمان آلاف النقوش ، وليس واحد منها كما يبدو في مرآة ما نحال أو نا مل .
 فهما اختلفت أشكال العناصر الأربعة في هذه الدنيا ، من وجود وفساد
 ونشوء ونماء فإن ما يبينها من تفاوت في النفس هو من خط القلم في يد الكواكب .

لا يستطيع امرؤ أن ينبس قائلا : كيف ، ولم ، لأن مصور الأحداث
 منزه عن كيف ولم . ولما لم يكن في يدنا شيء من حل أو عقد ، فجدير أن
 نرضى بالعيش طيباً أو غير طيب هكذا يستطاع العيش تحت قبة الفلك
 الزرقاء ، لأن مقتضيات القضاء من قبة الفلك الزرقاء ، حيث لا مهرب لي
 منه في مجال جبلي ، لأنه الولي القادر على الحلات والمواليد .

وهل يعرف امرؤ مدى ولوع هذا الفلك المحدودب الأخضر بأذى
 الإنسان في الدنيا ؟ ليس من بصيرة تقف على أشكال دوراته ، وليس من

- ١٦٩ -

بصريرى أمرار أحكامه . أية حركة تلك التى لا أول لها ولا آخر ، وأى دوران ذلك الذى لا نهاية له ولا مبدأ ، لا شكاية لدى من دوران هذا الفلك ، فشرح ذلك يستغرق عمراً كاملاً ، وجد بر به أن يستغرق .

حين ينصفك الدهر من نفسه ، فلماذا لا تنتصف أنت لنفسك ؟
كن مبتهجا ما استطعت ، وكنه ، إذ مياتى زمان فيه لن تستطيع .

- ٦ -

هروب الثعلب :

كان ثعلب يبدو مهموما ، ورآه على هذه الحال ثعلب آخر .
فقال له : خير ؟ افض لى بالخبر ، فأجاب : يستولى السلطان على الحمير
فقال له : ولكنك لست حمارا ، فلماذا تخاف ؟ فأجاب : حقا : ولكن
الناس لا يعرفون ولا يفرقون ، ويستوى لديهم الحمار والثعلب .

وهذا يا أخى ما أخشاه ، ذلك أنهم حين يضعون البرذعة علينا ، كما
يضعونها على الحمار ، لن يعرفوا الحمار من الثعلب ، وإذن يسبثون إليك دون
أن يدروا !!

مقارنات في النجزيات العربية والفارسية بين رودكي وأبي نواس

ارتقت اللهجة النحوية إلى المكانة الأدبية بعد الفتح العربي لإيران بنحو ثلاثة قرون ، وكانت قد انهارت اللغة البهلوية ، لغة الأدب العامة في عهد الساسانيين ، بانسحاب الإمبراطورية الإيرانية ، وكان لا بد أن تعتمد هذه اللهجة الجديدة - كى تصبح لغة الأدب - على اللغة العربية ، لغة الدين الجديد ولغة الفاتحين . وقيد بدأ هذا واضحا في نشأة النثر الأدبي في القرن العاشر الميلادي ، بالترجمة والإقتباس ، ثم بالخلق والإثراء المعتمدين على لغة العرب وآدابهم ، ثم بدأ الأثر واضحا كذلك في الشعر الغنائي الفارسي ، فنقل الفرس الأوزان العربية ، ونسجوا على منوالها ، وتأثروا بها تأثرا بليغا ، حتى قرر أوائل مؤرخي الأدب عندهم أن الفرس القدماء لم يكن لهم شعر منظوم ، وأنهم حينما عرفوا لغة العرب ، واطلعوا على لطافتهم ، نقلوا أوزان شعرهم ، وقد بينا في مكان آخر أن هذا الكلام على إطلاقه لا صحة له ، وقد أثبتت البحوث الحديثة أن الشعر الإيراني القديم - قبل الفتح العربي - كانت له أوزان ، وعلى الرغم من هذا فلكلام هؤلاء المؤرخين للأدب الفارسي الحديث دلالة واضحة على عمق تأثير الشعر الغنائي الفارسي بالشعر العربي ، وهذا هو ما يهنا هنا توكيده .

ولم يكن رودكي سمرقندي « أبو عبد الله جعفر بن محمد » أول من نظم الشعر الفارسي على الطريقة العربية في الأدب الإسلامي - أدب ما بعد الفتح العربي - ولكنه أول شاعر كبير غنائي في أدب الفرس ، وأول من اكتمل به معنى هذا الشعر لديهم ، وتعلمذ عليه كبار شعراء الفرس الغنائيين الذين أتوا بعده ، وشهدوا له بالفضل والسبق .

وقد ولد رودكي في أواخر القرن الثالث الهجري ، في قرية رودك ، بين

بخارى وممرقند ، وإلى هذه القرية ينسب . وتوفى عام ٩٤١ م (٣٣٠ هـ)
أو عام ٩٥٤ م (٣٤٣ هـ) ، واشتهر بصلته بالأمين الساماني نصر بن أحمد
(٩١٣ - ٩٤٢ م - ٣٠٢ - ٣٣١ هـ) ، وله فيه مدائح كثيرة ، ولخطوته
لديه كان له تأثير عظيم يبلغ حداً أسطورياً . وكان هذا الشاعر أعمى ، ويقرر
بعض مؤرخي الأدب الفارسي أنه ولد كذلك ، ولكن المرجح - كما تدل
بعض أشعاره ، وكما يتجلى من حدة إدراكه للألوان - أنه لم يولد أعمى ،
ولما أدركته هذه العاهة بعد أن تقدمت به السن .

وعلى الرغم من تأثير رودكى العميق بالشعر العربي في قصائده الفارسية ،
وأنه أول من جلى في ميادين المدح والثناء والغزل والخمریات في لغته ، وكان
فيها رائداً ، قد احتفظ مع ذلك بالطابع الغنائي القديم للشعر الإيراني . ذلك
أن الشعر الغنائي عند الإيرانيين القدماء - كما هي الحال عند اليونان - كان
يصطبغ بالموسيقى . ومن ثم أتت تسميته بالشعر الغنائي ، ومن مشاهير
شعراء إيران القدماء - الذين بقيت لنا أسماؤهم - وكانوا يوقعون شعرهم
على أنغام العود - الشاعر بريد أو فهلبند شاعر خسرو الثاني في عهد
السامانيين . فقد كان رودكى يجيد الموسيقى ، وينشد شعره موقعا عليها ، كما
كان ذا صوت حسن . ويحكى هو عن نفسه في بعض أشعاره :

« أذيع أشعارى متغنيا بصوتى العذب كالبلبل ، وفي قامة بارعة الحسن
كيوسف أسير السجن . وكم جالست كبار القوم وأعيانهم ، أزودهم بالعالم
خفية وعلائية » .

وكان رودكى على ثقافة عربية واسعة ، شأنه في ذلك شأن جميع من
أسهموا في نهضة الأدب الفارسي شعره ونثره ، فقد كانوا كلهم ذوى
لسانين : عربي وفارسي . وقد أظهر هو نبوغاً في إقباله على العربية وتعلمه
لها ، حتى أنه أتم حفظ القرآن الكريم في سن الثامنة . ويبدو تأثير هؤلاء
الشعراء من الفرس بأوزان الشعر العربي دليلاً على اطلاعهم وتعمقهم في
الثقافة العربية بعامة ، وهو دليل قاطع على تأثيرهم الأكيد بالشعر العربي .
على أن رودكى كان أول رائد كبير لهؤلاء الشعراء جميعاً ، فلا بد أنه
حاشى محاكاة رشيدة النابغين من شعراء العربية في مجالاته التي برز فيها .

- ١٧٢ -

وهذه المحاكاة الرشيدة هي التي نمت مواهبه ، وأنضجت أصالته ، وبسرت أمامه السبيل إلى تخليد مايجول بأعماق نفسه .

ويظهر رودكى بمظهر الراضى بحياته ، رضا لا سذاجة فيه ولا غرور ، بل بروض نفسه عليه تأسيماً كى تظل الحياة أمراً يمكن احتماله :

« قد منحني دهرى نصيحة الأحرار الكرام ، والزمان كله عظة حين تتأمل .

فقال : لا تأس على عيش السعداء ، فكم من امرئ يتوق إلى عيشك !
وقد كانت الخمريات — سواء في العربية أم في الفارسية — مبيلا إلى الحرب من التفكير في مأساة العيش لدى الألباء ، وطريقا إلى دفن الأحران ، وتفريقاً لظلال النشوة من هجير الحياة . قد لالها النفسية من هذا الجانب صادقة وهذه الدلالة أعمق لمن يتأمل فيها من مجرد الوقوف عند مظهر الإستهتار والهجون والخلاعة كما تبدو في الخمريات عامة ، ولذا كان يتطلع إلى الاسترواح بها أبو العلاء ، لولا زهده وتقواه ، إذ يقول في اللزوميات :

أيأتى نبي يجعل الخمر طَلَقَةً

فتحمل شيئاً من هموى وأحزاني؟

وهيهات ! ! لو حَلَّتْ لما كنت شارباً

مُخَفِّفَةً في الحِلْمِ كَفَّةَ ميزاني

واللجوء إلى الخمر حيلة الضعيف تجاه صعوبات الحياة وتوعددها ، وهروب إلى عهد الصبا الحبيب ، هروباً يفرى باغتنام الملذات ، وتصيد المسمرات . وهذا مايفيض به الخمريات العربية ، ولنستشهد — موجزين له — بقول أبي نواس ، نابغة من تغنوا بالخمر قبل رودكى :

بادرْ شبابك قبل الشيب والعمارِ

وحثث الكأس من بكرٍ لأبكارِ

- ١٧٣ -

ومن قصيدة أخرى له :
 رأيت الليالي مُرَصَّدات لمُدق
 فبادرتُ لذَّاتي مُبادرة الدهر
 رَضِيتُ من الدنيا بكأسٍ وشادنٍ
 تحيرَ في تفصيله فطنُ الفكرِ

ويطلعنا رودكى في لحياته على نوع نظراته هذه إلى الحياة ، نظرة
 المستمتع المغتَم للمدائنها ، ولكن وراء هذا الاستمتاع والافتتام نفساً
 آسية ، تشعر شعوراً عميقاً بانقلاط لحظات السرور وسرعة عبور فرصة في
 هذا البقاء المحدود ، يقول رودكى في إحدى قصائده :

« عش طروباً ، وابتهج بالعيش مع الغيد الدعج العيون ، فليس هذا
 العالم سوى هراء وهواء !
 وما عليك سوى أن تطيب نفساً بما يائتيك ، وأما الماضي فاصرف عنك
 ذكراه .

دعى وذوات الفرائز العبقه بأريج المسك ، وذات الوجه كالبدن
 سلبلة الحسور .

فالسعيد من أعطى وتمتع ، والبائس من أحجم وتراجع .
 وهذا العالم - واأسفاه ! - هواء ومحاب - فقدم لنا الخمر ، وليكن
 ما يكون ! » .

وفي ضوء هذه النظرية التي يلتقى فيها - مع كثير من تغنوا بالخمر -
 رودكى وأبو نواس ، ولكنها أعمق لديهما كليهما ، نفهم نوع الهيام
 بالخمر في أشعارهما ، وكأنها ملاذ من الخواطر السود ، والفكر المجهود .
 ولها - لديهما كليهما - نوع من الإجلال ، في هذا الهروب الفكري ،
 ولهذا يريان أنها نعمة يجب أن تحرم على اللثيم . يقول أبو نواس في لهجة ساخرة

لأذاعة مستهترة ، ولكنها تم عن ذلك الشعور الفريد ، من قصيدة تقتصر منها
على هذه الأبيات على لسان الخمر :

لا تُمكننني من العرييد يشربني
ولا اللئيم الذي إن شئني قطباً
ولا السفال الذي لا يستفيق ولا
غير الشباب ولا من يجهل الأدبا
ولا الأراذل إلا من يؤقرني
من السُّقاة ، ولكن اسقني العريبا
ويقول رودكي :

وأحضر هذه الخمر ، يا قوتاً خالصةً مذاباً ، وأحضرها سيفاً مجرداً في
وجه الشمس المشرقة ، صافية حتى لتحسبها في الكأس ماء الورد ، طيبة
حلوة حتى كأنها برد النوم للعين المؤرقة .

فقل : إن القدح صواب ، والخمر قطراته ، أو قل : هي الطرب الذي
يغمر القلب ، كأنه الدعاء المستجاب . ولولا الخمر لأقفرت القلوب ،
وإذا فارقت الروح الجسد فخليق بالشراب أن يردّها .

ولو أن الخمر أصبحت منيعة ، دون السحاب ، في غلبي عقاب ، حتى
لا يدوقها الأشخاص أبداً ، لكان هذا عين الصواب .

لهذا تنزل الشاهران بالخمر ، وتغنيا بأثرها ، وبألوانها ، وطيب
ريحها ، وأنها تبعث على الأريحية والكرم . ولا نريد استقصاء من شعر
أبي نواس ، فحسبنا منه هذه الأبيات :

وحمراء كالياقوت بت أشجها
وكادت بكفي في الزجاجة أن تدمي

تغازل عَقْلُ المرء قبل ابتسامه
وتخدعه عن لُبِّه وعن الحلم
وعنه يسيل الهمُّ أَوَّلَ أَوَّلًا
وإن كان مسجونَ الجوانح بالهم
وينحاش للجدوى وإن كان مُمسكا
ويظهرُ إكثارًا وإن كان ذا عُدْمٍ

ويكثر « تشخيص » أبي نواس للخمر ، فلها ذاتها الحبيبة ، وهي تجرد
عليه بالوصال إن هجرته الحبيبة ، ولها أصلها : فهي بنت الكرم ، أبعدت
من أمها وطبخت بالشمس :

لئن هجرتك بعد الوصلِ أَرَوِ
فلم تهجرك صافيةً عقارُ
فخذها من بنات الكرمِ ضِرْفًا
كعينِ الديك يعلوها احمرارُ
طبيخِ الشمس ، لم تطبخه قِندرُ
بما ، لا ، ولم تلدغه نارُ

ويقول في قصيدة أخرى :

سليلاً كَرَمٍ ، لم يُفَضَّ ختامها
ولم يلدغها في بطون المراحل

- ١٧٦ -

وهى فى دنها تستوحش لأمها ، وتبكى بنشيجها :

فاستوحشت وبكت فى الدن قائلّة

يا أم ، ويحك ! أخشى النار واللهبا

فقلت لا تحذريه عندنا أبداً

قالت : ولا الشمس . قلت : الحر قد ذهب

والخمر عند أبى نواس تتوقد كالسراج وكالوميض ، وكالشهاب ،
وتبكى عند مس الماء من جزع ، وترنو إليه بأحداق ، ويغنيه ضوءها
عن المصباح :

قال : ابغنى المصباح ، قلت له : أتبد

حسبى وحسبك ضوءها مصباحا

ويغنى أبو نواس بوصف الخمر بصنوفها المختلفة ، من الشهد ، ومن
العنب ، ومن رطب النخل ، يقول فى قصيدة من هذه القصائد ، بعد أن
تم توليدها من غسل الماذى والماء ، يصف عناية حراسها بها ، وصنمهم
فيها :

حتى إذا نزع الرواد رغوها

وأقصت النار عنها كل ضراء

استودعوها رواقبداً مقلّة

من أغبر قاتم منها وغبراء

حتى إذا سكنت فى دنّها وهدت

من بعد دمدمة منها وضوضاء

- ١٧٧ -

جاءت كشمسي ضحى في يوم أسعدها
 من برّج لهو إلى آفاق سراء
 كأنها ولسان الماء يقرعها ،
 نارٌ تاجّجُ في آجام قصباء
 لها من المزج في كاساتها حدقُ
 ترنو إلى شربها من بعد إخضاء
 فاشرب - هديت - وغنّ القوم مبتدأ
 على مساعدة العيدان والنساء

ويعصف مرة أخرى ميلادها من جنى النخيل وكيف ضربت بالسياط .
 وهى تن ، ليستخرج منها صفو هذا الجنى ، وقد ظلت تن من وقع السياط ،
 ثم حبست بعد ذلك في الدنان لتعتق ، وهى دنان لها عمام ، كشفت بعد حين
 عن وجوه مشرقات :

بعثت جناتها فاستنزلوها
 برفقٍ من رؤوسٍ سامقاتٍ
 ففضّتن صفو ما يجنون منها
 خوابٍ كالرجالٍ مقبوراتٍ
 فقلت استعجلوا ، فاستعجلوها
 بضربٍ بالسياطٍ محدرجاتٍ
 فولدت السياط لها هديرا
 كترجيع الفحول الهائجات

فلما قيل قد بلغت كشفنا الـ

عمائم عن وجوه مشرقات

والمعاني التي أشرنا إليها في القصائد العربية السابقة - ونظيرها كثير في قصائد أبي نواس - وهي مصبر أشعار رودكى فيما نقله ، حين يعنى بوصف الخمر وتوليدها ، ويسوق دقات صنعها . وكان أبو نواس أول من عنى بتصوير هذه المعاني للديقة في مخرياته ، وأشهر من وصفوها . وتدلنا القرائن التاريخية على أن رودكى - وهو رائد هذا المجال في الأدب الفارسي - لا بد أن يكون قد اعتمد على أبي نواس في الموضوعات العامة والمعاني حين ارتاد هذا الميدان في تغنيه بالخمر . ولا يتلاقى الشاعران في التغنى بالخمر بعامية ، ولا في تحديد آداب الشراب ونوع النظرة إلى شربها وكفى ، بل في موضوع تولد الخمر وصنعها ، وفي كثير من تفصيلات المعاني في هذا الموضوع ، مما يؤيد تأثر رودكى بشاعر العرب . ونترجم هنا قصيدة من مخريات رودكى ، ينعكس فيها هذا التأثير العربي جليا واضحا ، إذا رجع القارئ فيه لما سقنا من معاني عربية لأبي نواس في استشهاداتنا . يقول رودكى :

« هيا فلندبح من العتق أم الخمر (العنقود) قربانا ، وتأخذ من الكرم صغيره ، وتودعه السجن .

ولن نستطيع أن نأخذ منه صغيرة مالم نقتله أولا ، وننزع منه روحه ، وإن لم يكن حلالا إبعاد الصغير عن لدى الأم ولبنها .

حتى يفطم عن درها سبعة أشهر بتمامها ، من أول أبريل حتى آخر أكتوبر .

بعد ذلك ينبغى ، عدلا ودينا ، أن يقرب الإبن - في مضيق سجنه - من الأم .

فحين تودع أنت صغيرها حيسا ، يبق سبعة أيام وليالها فاقد الوعي حيران .

- ١٧٩ -

وحين يعود لوعيه فبرى من جسد يد ينهض نشاجا متحبا من قلب
مخترق .

فأنا يصير أعلاه أسفله غما ، وأنا أسفله أعلاه ، كن يغلى به المم .
فكيف تريد تطهيره بالنار؟ إنه يغلى ، ولكنه من غيط يغلى شديدا .
وكأنه فحل هاج ثملا ، فعلا حلقومه هدير يسوقه سلطان الغضب .
ثم يطهره الحارس من زبد رغائه ، ليفسل عنه دجته ، فيصير مشرقا .
حتى إذا هدأت ثورته ، إدارة الحارس كى يكمل نفضه .
فلذا استقر وصفا ، إتحل لون الياقوت الأحمر والمرجان
فبعضه أحمر قان كالعقيق الجماني ، وبعضه الآخر ياقوتي كفض خاتم
مجلوب من بلخشان .

فلذا حتمته خلته ورذا آخر ، ينفع أريج المسلك وعنبر بابان
وقد يترك كذلك في أحشاء الدن حتى فصل الربيع ومتنصف أبريل .
وآنذاك لو كشفت عنه الغطاء في منتصف الليل ، لرأيت عين الشمس
مشرقة .

ولو تراه في كأس بلور لقلت : جوهر أحمر في كف موسى بن عمران !!
به يصير الشحيح ذا مروءة ، والضعيف ذا همة ، وإذا ذاقه الشاحب
الوجه عاد محياه حديقة ورد !

وإذا استمتعت منه بقدر مسرورا ، فلن ترى الألم بعد ذلك ولا الأحران .
ينزع منك هم عشر سنين في لحظة ، ويجلب لك السرور من مكان
قصي ، من طهران أو عمان .

وفي القصيدة السابقة دقة في تتبع تولد الخمر ، وتشخيصها ، وتفصيل
ماتم به من أحوار ، يتأثر فيها كثيرا من تشبيهات أبي نواس وصوره ، في
الإشادة بتأثر الخمر في الا نشاء وفي الأثر الجسمي والخلقي له .

ولا تريد بحال أن نغض من قدر رودكى حين يقرر أنه أقاد وحاكى
شعراء من غير أدبه ، فنى مواهبه ونهض بلغة أمته وأشعارها ، وطالما أكدنا

وقررنا أن الإفادة من الثقافات والحضارات هو دائماً شأن كل أمة فنية وكل عبقرية أصيلة . وعن هذا الطريق غنيت الآداب ونهضت ، ونمت الحضارات بل نمت الحضارة الإنسانية بوصفها كلا متكاملًا يتعاون فيه الجنس البشرى مهما مزقت الخلافات والأطماع ؛ فالوطن العقلي والفكرى لا يعرف هذه العوائق الرجعية التي لا تقف إلا في وجه المتخلفين .

على أننا فيما عرضناه هنا قد التزمنا بجانب محدود . هو أثر شاعر عربي في شاعر فارسي في الخمریات وقد بدا من أمثلتنا وما سقتنا من معان وشواهد أن رودكى كان يعاني تجربته ويصور ذات نفسه بعد أن اطلع وقرأ وأفاد ، شأن كل العبقریات الأصيلة . وظهر كذلك أنه كان أقرب إلى التعمق في الجوانب النفسية الآسية من أبي نواس ، وكان إحساسه بهروب الزمن وبكد الدهر ، وفناء العمر أكثر شبيوياً . ولسنا بسبيل تحليل ذلك ، أو شرحه والتوسع فيه ، ولسكننا نذكره آية على ماهو بديهي ، أو مايجب أن يكون كذلك من أن التأثير الأدبي لا يمحور الأصالة بحال ، بل هو السبيل لتنميتها . وبجمل بنا أن نذكر أبحاثنا من قصيدة جيدة لرودكى ، نظمها على الكبر ، وفيها يتضح شبيب الشعور بالحسرة على عهد العبا ، عهد نشدان المتاع والسلوان في الخمر والغيد . يقول رودكى :

« تأكلت أسناني وتساقطت جميعاً ، لم تكن أسنانا ، لا ، بل كانت مصاييح مشرقة ، وكانت منضدة في بياض الفضة ، وكانت درأ ومرجاناً . وكانت كنجم السحر وقطرات المزن . والآن لم تبق لي منها واحدة ! ! بليت كلها وتساقطت ! . . فن أين لك أن تعلمي إذن - أنت يا شبيهة البدر محيا والمسلك شعراً - كيف كانت حال أسير حبك من قبل ! ؟ بدوائب شعرك المنحنية انحناء الصوبان تزهين دلالة عليه .

الصوالج بالأكر ! !

قد مضى ذلك الزمن ، حين كان وجهه غضاً نظراً كالديباج !

- ١٨١ -

قد كان ضيفاً جميلاً . وصديقاً عزيزاً ، ولن يعود إليه ذلك الزمن ، ليكون -
بعد - الضيف العزيز ! !

... في ذلك العهد - حين لم يكن يقلد خشية مولاه أو خشية السجن -
كانت لديه الخمر الوضاعة ، والحبيبة الفاتنة المنظر ، اللطيفة الطلعة . مهما
علا قدرها وعز ، فهي بياني رخيصة المثال ، أيام كان قلبي مليئاً بالأمرار ،
ومنبعاً رآ للقصاحة ، وكانت غاية رسالتى عنوانها : الحب والشعر .

... أى حبيبى ! يا شبيهة البدر وجهها ! يامن ترين رودكى الآن .

لم تربه في ذلك الزمن الذى إنتفضى ، حين كان في عهد الشباب ! لم تربه
آنذاك محبوب المروج متفتنيا بشعره ، حتى لتحسينه بلبلًا . قد انتفضى ذلك
العهد الذى كان فيه رودكى أنس الأحرار ، وكانت له الصدارة في عرين
الأسود ، حين كان شعرى يدونه العالم كله ، وكنت شاعر خراسان ! . .
والآن تبدل الزمن غير الزمن ، وصرت خلقتا آخر فأحضر عصا
التسيار .

وشد الرحل ، فقد آن وقت الرحيل .

وفي القصيدة السابقة التى استشهدنا ببعض أبياتها ، يبرز الجانب الآخر
من نفس رودكى ، جانب الحزن الدفين الذى كان يبين كوميضات خاطفة
حين كان يتغنى بالخمر في عهد الشباب ، وفي كلتا الحالتين صدق شعوره
وأصالة تصويره ، عن حسن إفادة وسعة اطلاع ، وإجادة هضم وتمثيل .

الحب والموت

في شعر "رابندراناث تاجور"

يستوحى شاعر الهند رابندراناث تاجور (١٨٦١ - ١٩٤١) كتب الديانات الهندية القديمة ومناسكها ، ويستجيب لكثير من التقاليد الهندية في إنتاجه الفكرى والفنى ، ولكنه يغذى ذلك كله بثقافة عميقة عالمية ، أسامها الاختيار الرشيد الذى تلذّب فيه الموارد الشرقية والغربية لتؤلف مجموعاً متسقاً أصيلاً يؤلف نبأً رآ حياً ويكشف عن صلة المرء بالناموس والطبيعة . ثم بالله ، وغايتها تأسيس روحية خصبة عالمية الطابع ، لا تحجز فيها ، ولا انتهاء لحرفية مذهب بعينه من المذاهب الدينية أو الفلسفية . وكان يأمل أن يلتقى الشرق والغرب على هذه الروحية العالمية الرحية ليتحقق من وراثتها سلام الإنسانية المنشود . فكان جهده الفكرى وإنتاجه الفنى بمثابة العمل على تكذيب قوله كيبلنج الشهيرة : « الغرب والشرق لن يلتقيا أبداً » . وحقاً قد التقيا من قبل فى صنوف من اللقاء الثقافى كان للشرق فيها الدور الإيجابى فى القديم ، ثم التقيا فى ضروب من الصراع الدائى مات فيها الضمير العالمى ، فهل يتاح لهما أن يلتقيا عند هذه الروح العالمية السمحة الصادرة عن عاطفة إنسانية رحيّة يجمع شملها الحب فى أوسع معانيه ويختلف إدراكاته ؟ حلم كريم لقلب كبير كرمس له جهده ، وإن كان مالبث أن اضطر إلى مقاومة أعمال العنف الوحشية الإستعمارية فى وطنه ، فى جهود دائية كانت بمثابة بقطة من حلمه الإنسانى الكبير .

ومن أهم القضايا — التى صورها تاجور فى أدبه ، ودارت حولها أعمق مشاعره الدائية والإنسانية ، وعقيدته الروحية السمحة — قضيتا الحب والموت

- ١٨٣ -

على أن الموت نفسه مرحلة من مراحل الحب في معنى من معانيه الكثيرة التي نحاول أن نوجز القول فيها .

وما الشعر - عند تاجور - إلا نبضات القلب الرهيف في شعوره بنبضات القلوب الأخرى ، في إطار من جمال العالم الذي يقود إلى الالهية ، ويسع الناس والأشياء جميعاً .

استمع إليه يكتب عن ذكرياته في عام ١٨٨٤ م حيناً كانت مسنه حوالى الثالثة والعشرين :

(ذات صباح كنت واقفاً أنظر من شرقي . . حيناً أشرقت الشمس على تيجان الأشجار المورقة . وبينما أنا دائب على تأمل في الشمس ، بدلى كأن نقاباً أسدل دون عيني . ورأيت العالم يستحم في بهاء ليس له شبيه ، وأمواج الجمال والسرور ترتفع من كل مكان .

وفي لحظة عبرت هذه الرؤية أطواء الحزن والاحياء التي غلفت قلبي فغمرت بهللا الضوء العالى . . وحين كتبت هذه الأسطر :

« لا أدرى كيف فتح قلبي فجأة أبوابه ،

لتلججه جمهور العوالم تتدافع في مواكبها ، ونحبي بعضها بعضاً .

لم تكن وليدة مبالغة شعرية في معنى من معانيها » .

والشعر عنده تصوير لوجيب القلب ، تلقائياً ، ودون مذهب أو رموز محددة :

ما يكتبه الشاعر يجب تقبله كما هو ، كائنه لحن . . أو تعرف معنى الصيحة الأولى للطفل الوليد ؟ إن شعري مثل هذه الصيحة ، أنه استجابة للروح إلى النداء العالى » .

وهذا النداء العالى يتمثل في مظهر الجمال في الطبيعة . والجمال - فيما يرى تاجور - ذو ثنائية عجيبة ، فهو من جانبه الظاهر ، نشاط وجهه وعمل فائب

وخضوع ، ومن جانبه الباطن ، راحة وسلام ومسرة . والجانب الأول بمثابة الدافع أو الداعي ، والجانب الآخر بمثابة الغاية . وهذه الثنائية العجيبة التي هي مفتاح كثير من أشعاره ، وأساس من أهم الأسس لوجهته في فهم الجبال ، هي التي يشرحها في مجموعة دروسه التي جمعت في كتاب أطلق عليه اسم (ساداتنا) في فصل من فصوله عنوانه : « تحقيق المرء وجوده بالحلب » يشرح « ناجور » فهمه لثنائية الجبال في الطبيعة قائلا : (ألا يبدو عجباً حقاً أن يكون للطبيعة - في وقت معاً - هذان المظهران المتضادان من عبودية وحرية ؟ فهي تمثل العمل والجهد من جانب ، والراحة والفراغ من جانب آخر .

فهى من خارجها نشاط لا انقطاع له ، ومن باطنها صمت وسلام . . انظر مثلاً إلى الزهرة . فهما بدت جميلة فهي مدفوعة إلى أداء خدمة كبيرة . وشكلها ولونها مهينان تماماً لوظيفتها . وعليها أن تنتهى في تطورها النافع إلى ثمرة ، وإلا قطعت استمرار الحياة النباتية ، فتصبح الأرض عما قليل صحراء قاحلة . ولون الزهرة وعطرها ليسا إلا سبباً لهذا الإخصاب . وعلى أثر تلقيح النحلة لها ، لا يلبث أن يمين وقت الإثمار ، فتسقط أوراقها الرقيقة ، وتضطرها ضرورة اقتصادية قاسية إلى التخلي عن عطرها العذب . فلا يبقى لديها - بعد - من وقت لتعرض في الشمس حليتها ، إذ هي مقهورة سلفاً .

« فإذا نظرنا إلى الطبيعة من خارجها بدت الضرورة هي الدافع الوحيد الذى يسيطر على كل شيء ، وبه تتحول البرعمة إلى زهرة ، والزهرة إلى ثمرة ، وبه تنثر الثمرة في الأرض بدور إنتاج ينبت من جديد ، وبه تتابع سلسلة الحلقة التي لا انقطاع لها من نشاط إلى نشاط . .

« ولكن هذه الزهرة نفسها تنبج إلى قلب الإنسان ، فلا يلبث أن تمحى مسألة النفع العمل ، فها هي ذى سرعان ما تصبح رمزاً للراحة والفراغ من العمل . وهكذا تكون الزهرة - التي هي مظهر نشاط لا ينقطع - هي

التعبير الكامل من جانبها الآخر عن المهدوء والجمال . ألا يذكرنا هذا بتفريق كانت بين النفعية وغائية الجمال ، أو بتفريق شوبنهاور بين الدافع وهندوء النفس وراحتها ؟ ولكن أصالة تاجور في بيان ثنائية الطبيعة وربط هذه الثنائية بمعنى الجمال واضحة كل الوضوح . وتمثل نشوة الشاعر على تأمله في هذا التدفق الحيوي لظاهر الجمال - في حركته وإيحائه المزوج - في القطعة التاسعة والستين من ديوانه « جيتنجالي » ، أو « القران الغنائى القدمى » ، وفيها يقول :

« نهر الحياة الذى ينساب في ثنايا عروقي ليلا ونهاراً ، هو نفسه الذى ينساب في ثنايا العالم ، في نبضات موقعة .

« هذه الحياة نفسها هي التي تثبت - من ثنايا التراب - مسرتها أعواداً من عشب لا عداد لها ، وتتدفق أمواجاً هادرة من أوراق وزهور - هذه الحياة نفسها التي يهددها المد والجزر في محيط مهد الولادة والموت . . . » . وكذلك قوله في المقطوعة التالية :

« كل شيء يسرع في مسيره ، دون توقف ، ودون نظر إلى الوراء ، ودون أن يتسنى لأية قدرة أن تعيقه ، كل الأشياء تغد في السر - ويقبل كل فصل من الفصول يوقع الخطى على هذه الموسيقى التي لا يعرفها أعياء ، ثم يمضى عابراً - وتنسأل الألوان والأغنام والعطور شلالات لا نهائية في فيض مسرة تتوزع وتستسلم وتموت في كل لحظة » .

والراحة ، أو السلام الذي يشف عنه الجمال في جانبه الباطني ، هو الصورة الصغرى من السلام الأسمى الذي يتاح لمن يعرف الجمال الأقدس . وهذا المعنى أوضح ما يكون في هذه القطعة السابعة والستين من نفس الديوان يخاطب فيها الشاعر الله :

« أنت السماء ، وأنت العش كذلك . يامن أنت البديع في جمالك ! هنا في العش والألوان والأصوات والعطور ليس سوى حبك الذي يحوط الروح .

- ١٨٦ -

« ها هو ذا الصباح قد أقبل وفي يده العنق سلة من ذهب مثقلة بأكليل
الجمال كى يزين بها الأرض فى صمت .

« وهامو ذا المساء يقبل ، من دروب عذراء ، على المروج الخالية الى
هجرتها القطعان ، حاملا فى جرتة الذهبية طراوة شراب الهدوء ، موجة من
عيط الراحة ، مغروقة من الضفة الفرية .

« ولكن هناك ، هناك ، حيث تنفسع السماء لا نهائية ، كى تحلق
الروح ، هناك يسيطر البهاء الناصع غير موسوس . لم يعد ثم ليل ولا نهار ،
ولا أشكال ولا ألوان وليس ثم كلام ، ليس ثم كلام .

وثنائية الدلالة الجمالية - كما عبر عنها تاجور - تستلزم الإستجابة إليها
أن يكون المولع بالجمال نشيطاً عاملاً ، دالب العمل والنشاط ، لغاية هى
الراحة والهدوء والسعادة النفسية .

وهذه الدلالة الجمالية واضحة فى أن الجمال عابر موقوت . وواجب
المتمثل أن يستجلبه فى عبوره ، قبل أن يفنى فناء الزمان فى هذه الحياة
الموقوتة . فتاجور ينفر من الزهد الصوفى ، ومن الإنطواء على النفس وهجر
العالم . إذ أن تلك السلبية المطلقة لا تتفق وزعة تاجور الإيجابية التواقة .
ومسرحية تاجور الشعرية التى عنوانها : الزاهد (سانيامى) موضوعها أن
الخلاص إنما يكون فى انسجام المرء مع الطبيعة واتحاده مع ما تهدف إليه
حركاتها وما تهدف إليه قوانينها ، ولا يكون هذا الخلاص أبداً فى ابتعاد المرء
مكاناً قصياً خارج العالم ، وانعزاله عنه . ويعبر تاجور عن نفس المعنى فى
قطعته الثالثة والسبعين من جيتنجالى ، فىقول :

« ليس الخلاص فى رأي بالزهد . أشعر بعناق الحرية فى آلاف من روابط
اللذائذ »

« حين تترع أنت هذه الكأس الخزفية حتى تفيض ، إنما تصب لى
فيضاً منشأ من خمرتك الغنية بالألوان والعطور .

- ١٨٧ -

سينير كوفى مئآت مصايحه المختلفه بمشعلك ، وسيضعها فى مذبح
مبهدك .

كلالان أغلق أبداً أمامك أبواب حواسى ! فلذا تذا البصر والسمع واللمس
سوف تحمل إلى نشوة للتك .

نعم ، سوف تحترق أوهاى كلها فى إشراقة المسرة ، وسوف تنضج
رغبانى كلها ثماراً من الحب .

وينعى تاجور على النساء الذين يعيشون فى أوهام حين يزعمون أنجب الله
وعبادته يستلزمان هجر البيت والأمره ، والإلتجاء إلى العزلة والزهد ، ويصور
تاجور هذا المعنى فى القطعة الخامسة والسبعين من ديوانه : البستانى ، فيقول :
« هتف رجل ، وهنا ، حين تطلع لأن يكون ناسكاً : « أن أن أهجر
بني ، بحثاً عن الله ، آه ، من الذى شدنى إلى هنا ، إلى الأوام ، زمناً
طويلاً ؟ »

« ومسى الله : « أنا ، » غير أن أذى الرجل كانتا موقورتين .
وكانت امرأته على سريرها ، إلى جانبه ، مضجعة فى هدوء ودعة ، وعلى
صدرها ينام طفل صغير .

وقال الرجل : من أنت يا من مكرت بى ملياً ؟
وأجاب الصوت قائلا : « هو الله » ، ولكن الرجل لم يسمع أبداً .
وبكى الطفل فى حلمه ، وأوى إلى أمه .
وأمر الله : « قف أيها المعتوه ، لا تهجر بيتك » ، ولكن الرجل لم
يسمع كذلك .

وتهدأ الله ، وقال فى أسى : « لماذا يحسب عبدى ، وهو يتأذى عني ، أنه
يبحث عني ؟ »

- ١٨٨ -

وإذا تبعتها أشعار تاجور في دواوينه ، قطعنا بأنه ليس لها نظام زمني يتسق ومراحل حياته ، وتطورها في إدراكه للحب ، وصنوف تساميه فيها : فهي في دواوينه خليط من حب حسي ، وحب روحي ، وحب إلهي .. في قطع شعرية متجاوزة . فهو يعود من نوع من الحب إلى آخر في غير اطراد وتساوق . وعلينا أن نبداً من قوله الذي أوردناه له في ذكريات شبابه المبكر ، وأن نسير مع منطلق الطبيعة الإنسانية ، كي نستشف تطوره في حبه الإنساني ، وفي حبه للطبيعة ، وتوسعه في معنى الحب ، وتساميه به :

وقد تفتحت أحاسيس (تاجور) على الحياة ولذائدها ، وقد استجاب لنداء الطبيعة ، فلبى رغبة أحاسيسه العارمة . وقد صور صنوفاً من الحب الحسي ، حب النساء والملذات .

وهذا مجال مطروق لا نريد أن نطيل فيه . وفيه ترمى سمات مشتركة بينه وبين الرومانتيكيين في مادة التجارب . وأهم هذه السمات « هروب الزمن » وما يتبعه من وجوب المبادرة إلى المتعة . ونذكر مثلاً لذلك هذه الأبيات من القطعة السادسة والأربعين من ديوانه : البستاني :

إن الشباب يلبو ، عاماً فعاماً ، وأيام الربيع زائلة ، والورد الغض يموت من لا شيء .

يا أحبي إننا جميعاً فانون . أمن الحكمة أن يحطم المرء قلبه من أجل من استأثرت دونه بقلبها وولت ؟ إن الزمن قصير .. لا أملك سوى أن أرقاً دمعى ، وأغير نغم نشيدي . إن الزمن قصير .

وكذلك قوله في القطعة الثامنة والستين من نفس الديوان : « ... إن الوردة تصوح وتموت ، ولكن على من يحمل الوردة ألا يدأب على بكائها . تذكر هذا ، أيها الأخ ، وتمتع ... » ألا يذكرنا هذا كله - في وضوح - بخواطر شكسبير في أغنيته الثانية عشرة ، أو ببعض أغنيات « رونسار » إلى حبيته ؟

ولا يلبث تاجور أن يتعمق في معنى الحب ، ويوسع دائرته . أما التعمق فيه فحسبنا أن نذكر أنه يبغى صلة الروح بالروح ، وتجاوب القلب مع

- ١٨٩ -

القلب ، نافرأ من الوقوف عند حدود اللذة الحسدية ، كما في هذه القطعة
الفريدة من ديوانه : البستاني (القطعة ٤٩) :

أشد على يديها بقبضتي ، وأضهما في قوة إلى صدرى .
وأحاول أن أملاً خراعى بجالها ، وأنهب بقبلائي ابتسامها ، وأشرب
بمعنى نظراتها .

وأسفا ! أين كل هذا ؟ من يستطيع أن يقهر زرقه السماء ؟
أحاول أن أشد وثاق الجبال إلى ، ولكنه يغلت منى ، ولم يترك بين يدي
سوى الجسد وحده .
وفي اضطراب وإعياء أسقط على الأرض .

« كيف يستطيع الجسد أن يلمس الوردة التي لا يقوى على لمسها سوى
الروح ؟ » .

وأما التوسع في معنى الحب ، فإن تاجور يعمم الحب حتى يشمل حب
الأسرة ، والحياة المادية الوديع ، والطفولة والأطفال (وقد خصص
لأغنيات الطفولة ديوانه : الهلال) ، وحب العمل والكفاح ، والحنو على
الحيوان .. على أن يتجرد الحب في كل ذلك عن الأثرة ، لأن الأثرة إماتة
للحب . ويطول بنا المقال لو استشهدنا لكل أنواع هذا الحب القسيح ذى
الزعة العميقة . وحسبنا أن نذكر هذه القطعة القصيرة التي فيها يصور «تاجور»
حب الأثرة والنفعية ، وقضاءهما على الحب والمحبوب : « لم انطقاً المصباح ؟
— لقد أحطته بمعطى ، ليكون بمنجى عن الريح ، ولدا انطقاً المصباح —
لم ذوت الوردة ؟ — لقد شدتها إلى قلبي ، في شغف وقلق ، ولهذا ذوت
الوردة — لم نضب النهر ؟ — لقد وضعت سدا في مجراه لأفيد منه وحدي ،
ولهذا نضب النهر — لم انقطع وتر المعزف ؟ — لقد حاولت أن أضرب عليه
نغما أقوى مما يطيق ، ولهذا انقطع وتر المعزف » .

ومها تكن العاطفة ، فهي خير وأجدى من العلم . لأنها ثراء وخصب ،
ورغبة وقلق ، وطريق للتوقان الذى يغنى الحواس ، ويفتح أبواباً جديدة

للمعرفة العليا . أما العلم وحده ، المتصور على المعارف الأرضية ، فليس فيه غناء للروح . وهنا نرى في القطعة الثانية والأربعين من ديوانه : البستاني ، صرخة ثائرة مدوية ، تذكر عن قرب بصيحات « فاوست » الآسية ، في مطلع مسرحية فاوست الأولى ، لجوته . ولعل مثل هذه الصيحات هي البدء ، أو بمثابة البدء في التماسي بالحب الإنساني وحب الطبيعة لدى تاجور ، كى يصل فيما بعد إلى أبعد غايات الحب .

وهنا لابد أن نعود إلى النظرة الميتافيزيقية لتاجور ، وصلتها بهذا النوع . الآخر والآخر من الحب عنده . فالحب إشعاع إلهية هبطت للمرء من السماء وهو طريق الخلود الحق .

والحب أيضا يوصف به الله . فالحب هو العلة الغائية للإرادة . وفي العالم يتمثل الوعي العيني للإرادة الإلهية . وهذه مجالات مطروقة في فلسفات التصرف جميعها من شرقية وغربية . وفي كتب « الأوبانيشاد » الهندية شرح المعادلة بين الروح الإنسانية والحقيقة العليا أو الروح العالمية ، أو براهما . ولذلك كان الله يحب من الناس طاعته . فهو يسألم ذلك . ولهذا خلقهم . وليس في هذا أصالة تذكر لتاجور . ولذا لا نريد الإطالة بشرح هذه الفلسفة وتلاقي كثير من المتصوفة والفلاسفة عندها ، من شرقيين وغربيين . وإنما نقصد إلى جلاء أصالة تاجور في تصويرها ، وفي توثيق الصلة بين هذا النوع من الحب والصفاء الروحي ، والزرعة الإنسانية . فتاجور بمثابة « قصبة الناي » التي يملؤها الله بموسيقاه . ولذلك يسمى « تاجور » الله شاعراً . والإنسان هو قصيدة الله الشعرية الحية . يقول « تاجور » في القطعة السابعة من « جيتنجالي » : « ... أى مولاي الشاعر ! لقد جلست دون قلميك ، لا لشيء سوى أن أرد حياتي بسيطة مستقيمة ، شبيهة بقصبة الناي ، حتى يمكن أن تملأها أنت بموسيقاك فالحب متبادل بين الله والناس ، يحبهم ويحبونه .

« أى شراب إلهي تأمل أنت ، يا إلهي ، من كأس حياتي التي تفيض مترعة ؟

« أهده متعتك في أن ترى إبداعك في عيني ، وأن تصغى صامتاً إلى
الحانك الموقعة على حواشي أذني ؟

« يتحول عالمك إلى كلمات لتسكب في فكري ، تصلها ممرتك
بالألحان . وتستسلم أنت إلى حباً ، وألذلك تمى أنت في علوبتك الكاملة » .

و « العلوبة الكاملة » التي اختم بها قطعته السابقة - وهي القطعة الخامسة
والستون من جيتنجالي - هي قضية هامة في شعر تاجور ، إذ هي مطلب
مشترك من الله والناس ، ينشدها الخلق ، كما ينشدها الخالق . وكان يمكن أن
يوجد الخلق منذ البدء وقد توافرت له هذه العلوبة الكاملة ، لولا حكمة
خفيت على الملائكة أنفسهم ، حين عابوا الخليفة في بدئها بأنه يقتصها
ضرب من الكمال لم يفهموه . ويصور « تاجور » هذا المعنى اللطيف
الخالد المثير تصويراً رائعاً في هذه القطعة الرمزية التي لا بد من ذكرها هنا
كاملة ليفهم معناها الدقيق في ضوء ما شرحنا ، (وهي القطعة الثامنة
والسبعون من جيتنجالي) :

« حين كانت الخليفة جديدة ، وكانت النجوم تتألق أول العهد
ببها ، فقد الآلهة أجمعهم في السماء ، وتغنوا منشدين : « بالصورة
الكمال ! باللمسة النقية ! .

« ولكن أحد الآلهة صاح فجأة : (يبدو أن ثمة ثلثة في هذه السلسلة
من الضوء ، وأن نجماً من النجوم قد فقد) .

« وانقطع وتر ذهبي من معزف الآلهة ، فتوقف غنائهم ، وأخلو
يبكون ملحورين ، قائلين : نعم ، كان هذا النجم أروع نجم ، وقد ضاع
هذا النجم ، وهو مجد السموات كلها ! .

« ومنذ ذلك اليوم والبحث عنه لا ينقطع ، ولا تزال الحسرة عليه تثقل
من واحد لآخر ، ولا يزال يتردد قولهم : خسر العالم باختفائه مسرته
الوحيدة ! » .

- ١٩٢ -

« على أن في الصمت العميق من الليل ، ابتسمت النجوم وهمت فما بينها : « هذا البحث عبث ، فالكمال المتصل موجود في كل مكان » .

وقد يبدو مجرأ تعدد الآلهة في القطعة السابقة على نحو لم نعهده في شعر « تاجور » الموحد ، ولكن على القارئ أن يعد الآلهة في القطعة بمثابة الملائكة . وهذا المعنى مأخوذ من أقدم الكتب الدينية الهندية : « ريج - فيدا » الذي نقرأ فيه هذه الأسطر :

(من يعرف هذه الأشياء ؟ من يستطيع أن يتحدث عنها ؟ من أين أتت ؟ وما هذه الخليفة ؟ إن الآلهة أنفسهم قد صلدوا في وجودهم عنه « هو » . . ولكنه « هو » الذي يعرف كيف وجدت الخليفة) .

ولهذا نرى — حين نتأمل في دلالة القطعة السابقة — أنها تصور ، شعرياً وفي روعة بالغة ، قضية بدء الخليفة واعتراض إبليس من بين الملائكة عليها . على أن فيها بعد ذلك دلالة على ماسماه تاجور « العذوبة الكاملة » المنشودة من الله والناس ، وبها تعود الخليفة في تطورها إلى كما لها في الروعة والبهاء . وهذا الكمال منشود عن طريق الحب الكامل بين الناس ، وبينهم وبين الله وفي سبيلها . ويسأل الله الناس أن يعطوه من ذات أنفسهم .

فهو هنا سائل . ويعبر « تاجور » عن هذا المعنى — رمزاً — في قطعة رائعة أخرى ، هي القطعة الخمسون من جيتنجالى ، وفيها مضى الشاعر — يستجدى من ياب إلى ياب ، فلاحته له مركبة ملك الملوك الذهبية ، فأخذ يعطل نفسه بانتهاء بؤسه حين توقفت المركبة تجاهه ، ونزل منها ملك الملوك يتسم له . وكما كانت دهشة الشاعر حين مد ملك الملوك إليه يده طالباً من الشاعر نفسه العطاء . . « آه ! يا لها من إعماء علوية تلك التي فعلت ، أن تمد يدك إلى المتسول لتستجدى منه ! وقد ارتبكت ، واضطربت ، وأخيراً أخذت من جراي حبة قمح صغيرة ومنحتك إياها .

« ولكن كم كانت دهشتي كبيرة ، آخر النهار ، حين أفرغت جراي ، فوجدت حبة صغيرة من ذهب بين كومة الحبات المحقرة . آنذاك بكيت بكاء مرأ ، مفكراً : ليتني أوتيت الشجاعة لأمنحها نفسي كلها ! ! ! .

وهذه العذوبة المفقودة هي ضلة المحب ، وهي شائعة في الكون كله ، وعلى عثور الفرد عليها يتوقف كماله ، وعلى اعتناء الناس كلهم إليها يتوقف توافر الكمال للكون . وقد رأينا كيف يسألها الله الناس في القطعة السابقة . ويعبر عنها « تاجور » أيضاً في القطعة السادسة والستين من ديوانه : البهتاني ، بأنها شبيهة بحجر الفلاسفة في التقديم ، تبحث عنها المجانين بحب الله - (والجنون في تلك القطعة في معناه الفلسفي المألوف عند الأفلوطينيين وفلاسفة المسلمين) - وكان هذا الجنون قد شد عليه زائراً من حديد ، وتعود أن يلتقط الأحجار ليقدم بها زاده ، ثم يلقي بها دون أن يعيها التفاتاً . وكما كانت دهشته كبيرة حين صاح به طفل في طريقه : كيف عثرت على هذا الزنار الذهني الذي تطوق به خصرك ؟ ونظر الجنون إلى زناره فوجد أنه تحول إلى ذهب حقيقي ، على أثر قلعه بحجر من الأحجار الكثيرة التي رعى بها من قبل ولم يدر الآن أين هو . وهكذا ، قد عثر ذلك الجنون المسكين على حجر الفلاسفة ثم أصابعه ! ، وفي القطعة السابقة رمزية عميقة ، تكشف عن جانب آخر من أصالة « تاجور » ، على الرغم من أنها تذكرنا بقصة « آندرسون » القصيرة : « شجرة السماء » .

والعذوبة المفقودة « الشائعة في الكون كله ، ينشدها المحب في جمال الطبيعة ، وفي النور ، ومن ثم يتغنى « تاجور » بالنور ، في نشوة يشوبها القلق ، وهذا القلق مشبوب بالرغبة الملحة ، والتوقان الظاهري إلى الضالة الموجودة المفقودة . وهذا هو المفزى الرمزي لمسرحية تاجور : « مكتب البريد » . وفيها أن طفلاً مريضاً يعرّوه قلق أمل ، إذ ينتظر رسالة من الملك . ويجلس الطفل في شرفته يسأل المارين الذين يبدعون في الحديث معه كارهين أولاً ، ثم لا يلبثون أن يأنسوا بعذب حديث الطفولة يدفعون فيه همومهم . ويرى الطفل أن الرسالة المنتظرة لابد أن تصل إليه ، ولكنها لاتصل إليه أبداً . وعند احتضار الطفل ، يمثل الملك أمامه ، دون أن يذكر اسمه ، ولكن الطفل يعرفه بحسه الباطني . وكأن القطعة الرابعة والأربعين من « جيتنحالي » شرح لرمزية هذه المسرحية وفيها يقول تاجور : « هذه هي للذي : أن أنتظر وأرقب هكذا على حافة الطريق ، حيث يسمى الظل وراء النور ، ويأق المطر عقب الصيف » .

- ١٩٤ -

« ويخفي رسل من سموات أخرى ، ثم يسرعون في مسيرهم على طول الطريق . ويفيض قلبي نشوة ولا تزال أنفاس النسيم العابر عذبة .
« ومن الفجر حتى الغروب ، أظل واقفاً أمام بابي ، وأعلم أن اللحظة السعيدة سوف تقدم فجأة حيث نتاح لي الروية .
« على أني أبتسم وأتغنى ، وحيداً جد وحيد : على أن القضاء حافل بشدا الوعد » .

ويبدأ « تاجور » - في سبيل نشدان « هذه العذوبة - رحلة رمزية صوفية ، يصورها في القطعة الثانية والأربعين من نفس الديوان ، ولارفيق فيها سوى الله ، ليصل إلى شاطئ الأبدية ، فتكتمل له المحبة . والرحلة طويلة ، يرافقه فيها التوقان المشبوب ، ينشده في جمال الطبيعة (القطعة ٨١) وبخاصة في النور . ففي القطعة السابعة والعشرين نرى نفساً تواقاً للضوء ، في قلبي بالغ مداه ، حيث ينشد الشاعر في أطواء الظلام ، ليلتقي فيه بالحبيب . في حين نراه في القطعة السابعة والخمسين قد استقرت نفسه ، وهذا ، إذ بدأ يعثر على النور الحبيب .

وفي محيط هذا الضوء ينبس الشاعر في نشوة روحية ، نشوة تذكرنا بنوع من الحلول والتوحد مع روح الحياة العالمي . وتذكرنا معاني القطعة التاسعة والستين من نفس الديوان ، في معانيها وموضوعها ، بمطلع مسرحية فاوست الثانية لجوته .

وكنا نود أن نقارن بينهما مقارنة طويلة ، لولا ضيق المقام . . ونكتفي بذكر هذه الجمل من جوته :

« تنبض دقات الحياة بحوية جديدة ، لتحيي في تقوى هذا الفجر الأثيري ، وأنت أيها الأرض ، تبقي في هذه الليلة كعمهى ، وتنفسين أنفاساً جديدة ذات طراوة دون قلدس ، وقد بدأت تحوطيني بلذة وتبريرين وتحركين في عزماً قاهراً على أن أدا ب في جهلى نحو الوجود الأعلى . . . » .

وها هو ذا « تاجور » يشعر يوماً ، بتفتح ما سماه من قبل : « العذوبة

الكاملة » - في معناها الذى شرحناه - فيصفها في هذه القطعة (٢٠ من نفس الديوان) :

« في اليوم الذى تفتحت فيه زهرة اللونس ، واسفاه ! ، كان قلبي يضرب على غير هدى دون أن أدري . وكانت ملقى فارغة . وظلت الوردة مهملة .

« ولكن في حين كان يستبد في الحزن أحياناً ، كنت أستيقظ مغزاً من حلمي ، فأشعر بالأثر العذب لأريج عطر غريب في ريح الجنوب .
« وكانت هذه العلوية المهمة ترد قلبي مريضاً من التوقان ، فكنت أخطئ أتعرف فيها أنفاس الصيف المشبوبة تحاول استشراف الكمال .
« ولم أكن أدري آنذاك أن هذا جد قريب ، وأنه لي ، وأن هذه العلوية الكاملة قد تفتحت في غور قلبي نفسه » .

وهنا نعود إلى « سازانا » نرى « تاجور » يقرر أن الحب لا يقف عند مظاهر الجمال ، وعند فلسفة العمل ، وحب الإنسانية بمعانيها السابقة ، بل له غاية أعلى : « هذا الجانب من وجودنا الذى يقابل اللانهاية لا يقف أبداً في طلبه عند حدود البهاء ، ولكنه يتجاوزه إلى الحرية ، والمسرة . ثم تقطع سيطرة الضرورة .

وهنا - ثم - ليس في التملك ، ولكن في الوجود ، وأى وجود ؟ أن نتوحد مع براهما ، لأن شريعة اللانهاية ، هي شريعة التوحيد . . . » .

وقد يقرب هذا التوحد من الفناء في الله عند الصوفية ، ولكن عند « تاجور » ثمرة الحب الإيجابي الذى ينتهى نهايته الطبيعية في طريق نشدان السعادة للإنسانية عن طريق ملء هذه الحياة بمشاعر الحنو والعطف ، والقيام بكل ما هو جميل في معنى ثنائية الجمال ، على نحو ما رأينا فيما سبق ، فنهاية كل جهد وعطاء إليه وحده .

« النهر يتم عمله البوى ، ويتمجمل مسيره نحو الحقول والقرى ، ولكن مسيله الدائب يتعطف نحوك ليغسل قدميك .

- ١٩٦ -

« والوردة تعطر الجو بأريجها ، ولكن آخر خدمتها أن تهدي إليك نفسها - إن عبادتك لا تفقر العالم -

« وقصائد الشاعر تهدي إلى الناس المعاني التي تروقه ، ولكن معناها الأخير هو أن تدل عليك » .

ومعنى القطعة السابقة عميق ، ذلك أن الحب الإلهي لا ينافي الجهد والعمل والمتعة والسعادة الفردية والجماعية ، بل إنه يستلزمها . غير أن حاجة الروح إلى التحرر المطلق في الله يدفعها إلى طلب ما شرعناه من « العلوية الكاملة » . وهي التي ينشدها الله بخلق العالم لينتهي إليه كاملاً بكماله ، وينشدها الصفاة من الناس ليشاركوا في المتعة بهذا الكمال . . وهذه العلوية هي التي تنمى العالم منذ خلقه - على نحو ما شرحنا - ولكنها ستعود إلى هذا العالم في خلق آخر ، من طريق الصفاء ، ثم المحبة التي يتوحد بها العالم مع روحه ، والوصول الكامل إليها لا يكون إلا بالموت .

وهنا يتعجل تاجور هذا الاتحاد بالموت . ويضيق بهروب الزمن في سبيل طلبه ، توافاً إلى هذا الكمال . وفيه يمتزج ألم الفراق بالرغبة والمحبة والنشوة (انظر قطعتي ٨٣ - ٨٤) وبالتوقان الجارف لتلك « العلوية الكاملة » طوال الحياة في هذا العالم ، هذا المسكن الضيق الجوانب لدى الروح السامية الرحبة :

« في ثرقب يائس ، سأذهب أبحث عن أثرها في كل جوانب مسكني . ولكني لا أجدها .

« بيتي الصغير ، وما يخرج منه مرة ، لا يمكن أبداً أن أحصل عليه من جديد » .

« ولكن قصرك ، يارب ، رحيب . وبينما كنت أبحث في أثرها وصلت أمام بابك .

« وأقف تحت القبة الذهبية من سمائك في المساء ، ونحو وجهك أرفع عيني المليئين بالرغبة .

« قد وصلت إلى شاطئ الأبدية ، حيث لا يحى شئ بعد — لا أمل ولا مساعدة ولا ذكرى وجه يترأى من خلال الدموع .

« آه ألا فلتغمس في هذا المحيط حياى الجوفاء ، ألا فاجعلها تنوص في صميم هذا الفيض ، ولأشعر أشعراً بتلك العلوبة المفقودة في مجموع الكون كله .

وهكذا يتغنى « تاجور » بالملوت طريقاً للسمو ، وعتبة للتلود ، وساعة حلوة للقطاف ، وجنى الحصاد . وانطلاقاً لمصباح حين يشرق صبح ، وزفافاً للروح كأنها عروس تسعى إلى سيدتها متفردة في شوق ، ينحسر عنها المجهول ، أو كأنها طفل ينتحب حين تنحبه أمه عن ثديها الأيمن ، كى يجد في اللحظة التالية سلواه في ثديها الأيسر ، غناء هو أعذب وأروع ماعرفه شعر الإنسانية .

رسائل إلى شاعر شاب

يحتوي هذا الكتاب على عشر رسائل للشاعر التشيكي الألماني المولد رينر ماريا ريلكه ، الذي ولد في براغ عام ١٨٢٥ ، وتوفي في مونتر (بسويسرا) عام ١٩٢٦ ، بعد أن عاش حياة جاهدة لم تعرف الهدوء والاستقرار ، أحال فيها عناءه وآلامه ثمرات فنية ناضجة في أشعاره وقصصه ورسائله . وقد وجه هذه الرسائل — التي نحن بسبيل تقديمها — إلى شاعر ألماني ناشئ هو فرانز كابوس ، وكتبها إليه من بلاد مختلفة ، ما بين عام ١٩٠٣ وعام ١٩٠٨ وفيها يرعى مواهب هذا الشاعر الناشئ من جانبها الفني وجانبها الإنساني في وقت معاً .

وقد يهمننا أن نعرف كيف بدأت هذه الرسائل : ففي أواخر خريف عام ١٩٠٢ ، كان ذلك الشاعر الناشئ يجلس في حديقة الأكاديمية الحربية في مدينة : « فيرنوشتات » بالنمسا ، وقد استغرق في قراءته حتى لم يسكد يشعر بمقدم المدرس المذنب الوحيد بتلك الأكاديمية : هاروشيك ، وجلسه بجانبه . ثم إذا به يأخذ الكتاب منه ، ويقبل صفحاته ، ويرنو متأملاً في الفضاء ثم يميل رأسه قائلاً : هكلنا صار تلميذنا رينر ماريا ريلكه شاعراً — ثم أخبر ذلك الفني — الذي لم يكن قد أكمل العشرين بعد — بطفولة رينر ماريا ريلكه في المدرسة الحربية في مدينة : سانكت بولتن بالنمسا ، وكان قد أرسله إليها والداه ليصير ضابطاً . ولكن بنية ذلك الفني التحيل الشاحب لم تحتمل تلك الحياة الحربية ، فاضطر والداه إلى إخراجه منها ، ليستمر في دراسته المدنية بمدينة ليزج ، وشهد له بأنه كان موهوباً جداً وديعاً ، وعلى أثر ما سمع الشاعر الشاب اعترافه أن يرسل ما نظم من أشعار إلى رينر ماريا ريلكه يطلب منه النصيح وهو على — كما قال له — « عتبة مهنة شعرت أنها مضادة تماماً لميولي » .

وبعد بضعة أسابيع جاءه الرد في مقزوف يحمل طابع باريس
وابتدأت بذلك هذه الرسائل التي كتبها ذلك الشاعر الإنسان لشخص لم يره ،
وهي مهمة لفهم العالم الذي كان يحيا فيه ريلكه ويعمل ، ومهمة كذلك
للعقول النامية المتطورة اليوم وغداً . وفيها قد يكرر ريلكه نصائحه للشاعر
الشاب ، ويعود إلى الفكرة نفسها من نواح مختلفة ولهذا نفضل عرض تحليل
عام لها ، مع إيجاز للملابسات التاريخية التي تتصل بها ، متحاشين مواطن
التكرار ، ولقد استطاع أن يحول عناءه وآلامه إلى ثمرات فنية فاضحة
في أشعاره وقصصه كما تتضح من هذه الرسائل ومن إنتاج ريلكه كله .

لقد عانى ريلكه كثيراً في السنوات الخمس التي قضاها في المدرسة
الحرية ، من زملائه ومدرسيه ، ومن نوع الحياة التي لم يكن مهيباً لها
بفطرتة ، وحين لطم لكمة شديدة على وجهه في سن الرابعة عشرة ، قال
في صوت هادئ : « أنحملها كما تحملها عيسى » ، في صمت ودون
شكاية ، وأدعو ربى الرحيم أن يسامحك ، فلم يقابل قوله بسوى ضحك
السخرية . وكان ألمه الروحي أقوى من ألمه الجسدى حتى أنه كان يمشى
ليالى في البكاء . وقد نظم في تلك الفترة أشعاراً لا تتم عن أصالة ، ولكنه كان
يجد فيها راحة . وقد اقتنع خلال تعليمه الحربى بأنه ليس كالأخرين ،
ولم يخلق ليعيش مثلهم .

وقد ترك تعليمه الحربى في سن الخامسة عشرة والنصف ليدرس في
جامعة كارل فرديناند في براج - الشريعة والفلسفة واللغة الألمانية وتاريخ
الأدب ومبادئ القانون . وفي سن الثالثة والعشرين والرابعة والعشرين قام
برحلتين متواليتين لروسيا ، تعرف فيها بكثير من الفنانين والمفكرين ،
منهم تولستوى والشاعر الريفى دروشين ، ثم رحل إلى ووريسويد بألمانيا حيث
تعرف بالفنان فوجلر ثم قابل كلارا ويستوف التي اتخذها زوجة
عام ١٩٠١ ، وكانت تجيد الرسم ، وقد أثرت فيه فجعلته يهوى فن الرسم
ويؤلف فيه .

وتوجه ريلكه إلى باريس عام ١٩٠٢ وقد فتنته المدينة بمسورها وشوارعها

وأضوائها ومسارحها وشعبها ، ولكنه ما لبث أن أحس بالعداء والغربة ، فشبّه باريس في مفاتها وجمالها وشرورها ببعض مدن التوراة التي أمر الله بتدميرها وشعر بنفسه وحيداً ونفر من الناس ، وهو يعبر عن كثير من مشاعره في تلك الفترة في كتابه الثرى الذي عنوانه : « مذكرات : مالت لوريدس بريج » وقد نشره لأول مرة عام ١٩١٠ - وفيه يتحدث عن البؤس والخوف والموت وهجر جميع الناس ، ويحمل القلق النفسى في حالاته المتعددة ، وبخاصة من خلال صنوف الموت ، ويصف الناس على أنهم بؤساء أو مرضى أو مجانين ، ويحتم ضرورة العزلة ، « ومالت لوريدس بريج » هو المؤلف نفسه . وموت « مالت » معناه تحلل شخصيته في ثانيا القلق الكوثى ، وهى التجربة السامية التي على الشاعر أن يتقبلها ويبتاز عقبتها ، وهى بدء وجود دينى أسمى وأرحب وأقرب إلى الحقيقة ، حيث يتحول الموت إلى عنصر وضعى يكمل الحياة . وسنجد هذه الخواطر كلها مبثوثة في ثانيا الرسائل التي تعرضها : وهى مفتاح شخصية الشاعر . ومما كتبه في ذلك العام يصف باريس بعد بضعة أشهر من استقراره بها :

« كانت بالنسبة لى تجربة شبيهة بالمدرسة الحربية ، وكما كانت تستولى على فى تلك الأيام دهشة كبيرة مفزعة ، يستولى على كذلك الآن الرعب من جديد - فى حالة من اضطراب لا يوصف - تجاه كل ما يسمى : حياة » .

وقد أقام فى باريس فى الحى اللاتينى ، قريباً من السوربون ، فى شارع « توليه » وهو شارع ضيق ذو نوافذ كثيرة تقرب من نافذته ، وتضاء أسياته بمصابيح الغاز المتوجة الضوء . وانتقل بعد ذلك إلى شارع قريب منه ، يسمى شارع « لايه دى ليه » حيث كان يطل من نافذته فى الدور الخامس ، فىرى الحدائق ، وصقوف المنازل وقبة « البانثيون » ولكنه كان يشعر بانقباض نفسى أكثر من ذى قبل ، وإلى نهمه فى القراءة فى المكتبة الأهلية ، وتردده الدائب على المتاحف فى تلك الفترة ، كان يشعر بإعياء ورهبة فيما يخص الإنتاج الفنى ، وبخاصة حين يفكر أن عليه أن يكتب ليعيش : « أسير فى طريقي وحيداً حقاً وجد مهجور ، ويروق لى هذا طبعاً ،

إذ لم أرد قط سوى ذلك .. ولكنى مخلوق حي ضائع لا عون لى ، لأنى كنت حقاً طفلاً حياً ضائعاً وبدون عون .. أو يمكن أن يبحث امرؤ عن عون له فى مهنة يدوية هادئة نوعاً من الهدوء ، ولا يكون خائفاً بما يمكن أن تضجبه من ثمرة فى أعماق نفسه وراء كل حركة واضطراب . أفكر أحياناً أن هذه المهنة يمكن أن تكون هى المخرج لى ، لأنى أرى فى وضوح مطرد دائماً أنه لا شيء أشق ولا أعطر لشخص مثل من محاولة كسب عيشه بالكتابة . لن أستطيع أن أكره نفسى بحال كى أكتب ، وبمجرد وعي لوجود علاقة ما بين كتابتى وحاجتى وغداً البوى يكفى أن يصير العمل محالاً لدى . ويجب أن أنتظر صدى خاطرى فى الهدوء . وأعلم أنى إذا أكرهته فلن يقدم أبداً . فى الأيام السيئة ليست لدى سوى كلمات ميتة ، وهى بمثابة أجسام ثقيلة كل الثقل حتى لنى لا أستطيع أن أكتب بها شيئاً ولا حتى رسالة . أليس هذا أمراً سيئاً هزيل القيمة ؟ ولكن هذا ما يريد الله به .

ذلك ما كتبه لى « البين كى » فى ١٣ من فبراير عام ١٩٠٣ ، قبل أن يكتب الرسالة الأولى من الرسائل التى نعرضها هنا بأربعة أيام فصح . والذى يدعو إلى العجب والإعجاب أنه لم يدع هذه الملايسات المعروفة المشبعة لا تنعكس فى رسالته هذه ، بل تساق فيها بمشاعره حرصاً على المواهب الناشئة فى الشاعر الشاب أن توأد فى مهدها وسنرى كيف تراءى فى هذه الرسالة ، وفى الرسائل الأخرى جملة ، أصداء المشاق التى يعانها ريلكه ، ولكن من جانبها الآخر ، جانب التساقى بها واستخلاص العبرة منها كى تتحول حياة الناس بها إلى طريق أفضل ، على حد تعبيره عن غايته من شعره وفنه كله .

وفى الرسالة الأولى يخبر ريلكه هذا الشاعر الناشئ أنه قرأ الأشعار التى أرسلها إليه ، ولحظ أنه ليس له فيها أسلوب أصيل ، على أنها تنم عن بدايات هادئة خبيثة لشيء شخصى ، وقد شعر بذلك الخاصة فى القطعة التى عنوانها : « روحى » وقطعة أخرى عن الفنان الإيطالى « ليوباردى » وهى التى يترامى فيها نوع من القرابة بين شخصية هذا الشاعر الناشئ وتفرد ذلك الفنان الولوج بالعملة . وهو لا يعزم بعد ذلك نقد شعره بالكلمات ، إذ أن نقد

الأعمال الفنية بالكلام أمر ضار وخطير ، ولا يستطاع بحال شرح العمل الفني لا بالكلمات ولا بالأحداث . لأن الأعمال الفنية باقية ، في حين تغنى الأحداث لا محالة . على أن رسالة الشاعر الشاب التي صاحبت أشعاره لم تخل من إشارة إلى أنواع من التصور والإدراكات لم يستطع ريلكه أن يحددها تمام التحديد على الرغم من شعوره بها . ثم يطلب ريلكه من الشاعر ألا يضيق ذرعاً إذا لم تنشر الصحف والمجلات شعره ، ويلومه لأنه يسأل الآخرين شيئاً من ذلك ، ويسأله أن يتخلى عن مثل هذه المشاعر :

« أنت تنظر في خارج نفسك ، وهذا ما لا ينبغي أن تفعله الآن . . وليس أمامك سوى طريق واحد ، هو أن تسلك طريقك في أعماق ذاتك . ابحث عن السبب الذي يدعوك إلى الكتابة وتبين ما إذا كانت جلوره ثابتة ممتدة في أعماق مكان من قلبك وأحط نفسك علماً بما إذا كنت ستموت حتماً إذا أنكروا أمرواً عليك حق الكتابة وأسأل على الأخص نفسك في أهدأ ساعة من الليل : أو يجب أن أكتب ؟ وأسبر أغوار نفسك من أعماق لإجابة » .

ونصيحة ريلكه الثانية للشاعر الشاب هي أن عليه أن يقترب من الطبيعة ، وأن يحاول أن يقول ما يرى كأنه أول إنسان يراه ، عن تجربة مباشرة له ، وعن شعور أصيل من حب أو بغض . ومن أهم النصائح التي يسديها إليه ألا يكتب « أشعار حب » لأنها سهلة ، ومواطن مشتركة ، والأصالة فيها صعبة لأنها تتطلب من الشاعر قوة مراس كاملة النضوج كي ينتج فيها شيئاً يشف عن ذات نفسه ، لأن الفكر التي تتوارد عليه فيها موروثات ضخمة جيدة ، بل رفيعة . .

« ولهذا انج بنفسك من هذه الموضوعات العامة ، وابحث عن تلك التي تملك بها شئون حياتك اليومية ، صف أحزانك ورغباتك ، وأفكارك العابرة ، وعقيدتك في نوع من الجمال - صف كل ذلك في صدق المغرم الهادئ المتواضع ، وأفد في التعبير عن ذات نفسك عن الأشياء التي تبحدها في محيطك ، وفي صور أحلامك . وفي الموضوعات التي تحفل بها ذاكرتك . وإذا بدا لك أن حياتك اليومية قد أعوزها ذلك ، فلا تلمها ، ولم نفسك ،

- ٢٠٢ -

وأخبر نفسك بأنك لست على قدر من الشاعرية تهيب بها بما في حياتك اليومية من صنوف الثراء ، ذلك أنه لا عوز لدى الفنان الخالق ، ولا وجود لديه لمكان قفر لا طائل فيه . وحتى لو كنت في مسجن لا تدع حوائطه شيئاً من أصوات العالم تصل إليك - ألم تزل لديك إذن ، طفولتك ، تلك القنية الملائكية ، وموطن كنز الدكريات ؟ فأعرها انتباهك . وحاول أن تبعث الأحاسيس المغمورة في ذلك الماضي الرحب ، فستتمو شخصيتك نمواً أكيداً مطرداً ، وستنفسح عزلتك ، وتصبح موطناً ذاكتاً ، دونه تمضي ضجة الآخرين بعيداً بمنأى عنه . وإذا صدرت أشعارك عن توجه منك إلى ذات نفسك ، وعن استغراق في عالمك الخاص بك ، فلن يمرض لك أن تسأل إنساناً آخر عما إذا كانت أشعارك جيدة ، ولا أن تحمل المحلات على الإهمام بنشرها .

وعند ريلكه أن العمل الفني طيب ما نبع من الضرورة . وفي طبيعة مصدره هذه يكمن الحكم عليه لا شيء آخر . .

« لهما ، يا صديقي العزيز ، لا أعرف نصيحة لك أخرى سوى هذه : أن تقوص في نفسك ، وتجر أعماقك التي هي مصدر حياتك ، وتستجد في منبعها الإجابة عن السؤال عما يجب عليك أن تخلقه . »

وإذن ، على المرء أن يتحمل مسئولية موهبته في أن يكون فناناً ، إذ اتضح له أنه يلبي في عمله ضرورة باطنه ملحة ، ذلك أن الفنان يجب أن يكون هو نفسه عالمه الخاص به ، وأن يجد كل شيء في ذات نفسه ، ثم في الطبيعة التي ربط نفسه بها ، دون أن يطلب من الآخرين تقديراً أو مثوبة . وعليه أن يحفظ بنموه الهادئ الجاد من خلال جهده ، ولن يستطيع إزعاج هذا التو بأعنف من أن ينظر في خارج نطاق نفسه ، متوقفاً الإجابة عن أسئلة ربما تستطيع الإجابة عنها مشاعره الباطنة وحدها في أقوى ساعات هدوئه .

« ولكن بعد أن تسبر غور نفسك ، وبعد أن تقوص في عزلتك الباطنة ، ربما تجد أن عليك أن تتخلي عن أن تكون شاعراً (وبكفى - كما سبق أن

- ٢٠٤ -

قلت - أن يشعر المرء أنه يستطيع أن يحيا بدون أن يكتب (، وإذن على هذا المرء ألا يحاول الكتابة إطلاقاً) .

ذاك موجز واف الرسالة الأولى ، ولما فيها من نصائح لا تبلى قيمتها ، ونرى أن الشعراء الناشئين في أى مكان ، وبخاصة لدينا ، في أشد الحاجة إلى وضعها دائماً نصب أعينهم .

والرسالة الثانية من أهم الرسائل كتبها ريلكه إلى الشاعر الشاب الخامس من أبريل عام ١٩٠٣ من « فيرجيو » في إيطاليا ، قريباً من « بزا » على شط البحر ، حيث غرق الشاعر « شيلي » منذ مائة سنة وكان ريلكه قد زار هذا المكان من قبل ، عام ١٨٩٨ م حيث كتب : « أحلام الفتيات » والمسودة الأولى للأميرة البيضاء . وقد أوى إلى هذا المكان ثانية بعد أن مرض من تأثير شتاء باريس على صحته . وكان مشغولاً بالقراءة ، وبخاصة قراءته للكاتب الدانمركى جاكوبسن ، الذى يتحدث عنه في هذه الرسالة . وكثيراً ما كان يهرب من مكتب « فندق فلورنسا » الذى كان يقيم فيه ، ومن مدير الأمواج ، ليذهب إلى الغابة حيث يجلس تحت شجرة ضخمة حائلة . .

« وحيداً ساعات طويلة ، كانه في أول يوم من خلق للعالم » .
وما أن استقر به المقام حتى كتب إلى زوجته كلارا يقول :
« هأنذا أشعر قليلاً بوحدتى من جديد ، ولا أشك في أنها لن تستر عني شيئاً مما أنشد إذا أصغيت إليها في عمق بعد أن تجددت قواى » .
وبعد أربع ليال كتب إليها رسالة أخرى يقول فيها :
« على كل امرئ أن يجد في عمله نقطة ارتكاز لحياته ، ومن ثم يكون قادراً على النمو باطراد ما استطاع . . » .

ثم وجه هذه الرسالة الثانية إلى الشاعر الشاب ، يعتذر في أولها عن تأخره في الرد على رسالته التى وصلته في ٢٤ من فبراير ، بأنه كان مريضاً ، وأنه أتى إلى شط البحر بنشد الصحة التى لم يظفر بها بعد . ويسأله بعد ذلك

أن ينفو عنه في أن إجابته في رسائله ليس فيها غناء ، وأنها تركه صفر
اليدين . .

« إذ في أعق الأشياء وأهمها نبقي في وحدة لا سبيل إلى وصفها .
ثم يسوق له نصيحتين : أولاهما كيف يستخدم السخرية فيما يكتب
والأخرى خاصة ببعض ما ينبغي أن يقرأ .

أما السخرية فينصح بالتححر منها ، وألا يدعها تسيطر عليه ، وبخاصة
في غير اللحظات الخالقة ، ولكن له في اللحظات الخالقة أن يستخدمها وسيلة
من الوسائل ، على أن تكون نقية غير مدنسة فلذا أحس من نفسه أنه ألف
السخرية ، وتعودها فعليه أن يبرأ منها بالنظر في الأعماق ، وفي الأشياء
الكبيرة الجادة ، حيث لا تلج السخرية أبداً ، ولكن المرء قد يشعر بأن
السخرية تتبع ضرورة من طبيعته بتأثير الأشياء الجادة نفسها . وذلك أن
الأمور الجدية إما أن تسقط عنها السخرية (إذا كانت شيئاً عارضاً) ،
ولاً قويت ، إذا كانت أصيلة ، فتصبح أداة قوية رهبة ، وتأخذ مكانها
في سلسلة الوسائل التي تطيع الفن بطايعها .

والنصيحة الأخرى أنه ينبغي له أن يقرأ قصص الكاتب الدانمركي :
جنس بيتر جاكوبسن (١٨٤٧ - ١٨٨٥) ، وهذه القصص عنوانها :
« نيلس لين » نشرت عام ١٨٨٠ ، ومميت باسم قصة من القصص فيها .
وينصح أن يقرأ أول قصة منها ، وعنوانها : « موجز » . .

« فسيغمرك حينئذ عالم ، تأق إليك منه سعادة وفيض ورحابة لا يفهم
كثيرها . فمض فترة في هذه الكتب ، وتعلم منها ما يبدو لك أنه جدير بالعلم .
ولكن قبل كل شيء عليك أن تحبها . فهذا الحب سيجد فيه آلافاً من صنوف
الجزء ، مهما تغيرت بك الحياة . وألا على ثقة من أنه سيسهم في العمل على
نموك ، وكأنه خيط من أهم الخيوط التي هي سدى تجاربك في إخفاقاتها
ومسراتها . . . »

وقد يكون من المفيد للقارئ أن نذكر له شيئاً من هاتين القصتين
التي ذكرهما ريلكه . قصة : « نيلس لين » تحكي حياة شاب يحمل هذا

الإسم نفسه منذ ميلاده في ضيعة من الضياع إلى موته في مستشفى على أثر حرح أصابه في حرب عام ١٨٦٤ أثناء الغزو الروسى النمساوى . وهذا الفتى يحب أنواعاً من الحب طاهرة وآمنة يخفق فيها جميعاً ، تشف عن مختلف حالاته النفسية ، ويحلل الكاتب من خلالها مشاعر الحب والموت . وهذا الظلمة النهم الذى لا يروى للجمال والحياة . ظمناً تترادى فيه نفس المؤلف الذى كان مشلولاً حين ألفها وفي القصة صراع فكرى يصور مأساة الوجود بين الشريعة وفلسفة المؤلف التى يدعو فيها إلى أن الناس « يستطيعون أن يحبوا حياتهم في حرية ، وأن يموتوا موتاً جميلاً . . لا يخافون سوى أنفسهم ، ولا يهتمون على غير أنفسهم . . » .

وقصة « موجنس » تحمل كذلك إسم شاب خاضع لغريزته ودوافعه الحيوانية ، يحب « كاميليا » حباً طاهراً وهى فتاة وديعة التقى بها في الغابة . وقبل زواجهما ببضعة أيام تموت الفتاة في حريق على مرأى من « موجنس » . فيرحل يائساً مع بعض اللاعبين في « سيرك » ولكن لا يلبث أن يقع في حب طاهر للقائدة « تورا » يعرف فيه طعم السعادة ، ويسيطر على غرائزه الوحشية . وتعد هذه القصة من أوائل القصص الطبيعية في الأدب الدانمركى .

وفي آخر الرسالة يجيب ريلكه عن سؤال الشاعر له عن تأثير بهم في خلقه الفنى ، فيقول إنه يقتصر على ذكر اثنين من كبار من تأثر بهم هما : « جنس بيتر جاكوبسن » السابق الذكر ، ثم المثال الفرنسى : « أغسطس رودان » (١٨٤٠ - ١٩١٧) الذى يصفه ريلكه بأنه :

« لا نظير له بين الفنانين الذين يعيشون اليوم » .

وقد كان ريلكه سكرتيراً له بعض الوقت ، وتأثر به أعمق تأثر .

وتحمل الرسالة الثالثة تاريخ ٢٣ أبريل عام ١٩٠٣ ، من المكان نفسه الذى كان يقيم فيه ريلكه حين حرر رسالته الثانية ، وكان وقته مقسماً بين التأليف والقراءة . وفي بدئها يعلن عن ابتهاجه بأن ذلك الشاعر الفتى بدأ يقرأ الكتاب الدانمركى جاكوبسن ، ويحدثه ثانية عن قصة « نيلس لين » وكيف أنها كتاب عظيم وأعماق .

« يبدو أن فيها كل شيء ، من أضعف أريج لحياة إلى أعظم وأتم مذاق لثمراتها الراجحة الوزن . ولا يبدو فيها شيء ، إلا وقد فهمه المرء وتملكه في قبضته وشعر به في تجربته ، وتعرف عليه في الدائرة الحركية لذاكرته ، وليس بها تجربة هيئة الشان ، فأقل حدث ينبسط كأنه القدر ، والمصير نفسه شبيه فيها بنسيج عجيب فسيح ، كل خيط فيه موجه بيد فيها عطف لا حد له ، وموضوع بجانب خيط آخر ، ومشبود ومدعم بمئات الخيوط الأخرى ، وستشعر بسعادة عظيمة حين تقرأ هذا الكتاب لأول مرة ، وستسلك في ثانيا مفاجآت التي لاعداد لما كأنك في حلم جديد ، وأستطيع أن أخبرك أن المرء يجوس كذلك خلال هذه الكتب فيما بعد مرة ثانية وثالثة بنفس الدهشة ، وأنها لا تفقد شيئاً من قوتها العجيبة ولن تنقص شيئاً من فتنتها المخارقة التي غرت بها القارئ أول مرة . ويقدم المرء في اطراد على تلوقها ، ليصبح أكثر تقديرأ ، وأيسر وأفضل في تأمله ، وأعمق في اعتقاده في الحياة ، وأسعد وأعظم » .

ثم ينصح به بقراءة كتب « جاكوبسن » كلها من شعر ونثر ويجبره أنها ترجمت إلى الألمانية ، وظهرت في طبعة كاملة .

وقد أورد النص السابق للدلل على أن نقد ريلكه كان نقداً تأثيرياً في طابعه العام ولكنه يشف مع ذلك عن اتجاه محدد . فهو يتلوق العمل الفني في أحكامه وعمقه وصلته بالمشاعر الإنسانية الصادقة الأصيلة . وستتضح هذه الصبغة لنقده فيما نسوق له بعد من نصوص ، سنستخلص منها بخصائصه الجوهريّة في نهاية هذا البحث .

ثم ينصح ريلكه الشاعر الشاب ألا يقرأ كثيراً في النقد الجمالي ، لأنه إما أن يكون وجهات نظر متعصبة عفنة ، وجامدة لا حياة فيها ، وإما أن يكون جدلاً ماهراً ترجح فيه اليوم وجهة نظر . لترجع غداً وجهة أخرى والأعمال الفنية وليدة عزلة لا حد لها وأقل ما يوصل المرء إليها هو النقد والحب وحده هو الذي يجعل المرء يظفر بها ويتملكها ، وهو وحده كفّ لها ، وعلى المرء أن يعتد بذات نفسه ، وبمشاعره الباطنة ، لتقوده إلى

الصواب بين هذه الحجج والمناقشات كما تقوده إلى المعارف العميقة ،
ثم يقول له :

« . . دعه أفكارك تنمو نموها الماديء الزديع الذي يجب أن يصلر من
الأعماق الباطنة ، شأن كل تقدم ، دون أى إكراه أو تعجل » كالشجرة
لا تكره عصارتها الحيوية ، وتظل على ثقة فى عواصف الربيع ، دون
خوف من ألا يقدم الصيف . إنه قادم . . ولكنه لا يقدم إلا للصبور الذى
يعمل كأن أمامه أبدية بأكملها » .

وهنا يورد له هذه الحكمة من أقوال رودان : « الصبر هو كل شئ » .
وعلى الأثر يتقد ريلكه الشاعر الألماني المعاصر له : « ريتشارد ديهمل »
(١٨٦٣ - ١٩٢٠) وكان الشاعر الشاب قد حدثه عنه من قبل ، فيقول
إنه عرفه عرضاً ، ثم يشرح فى نقد أعماله فيكشف عن ناحية أخرى من نواحي
نقد ريلكه :

« إن قوته الشعرية عظيمة جبارة كغريزة فطرية . ولشعره إيقاعات
صلبة تتفجر منه كأنها تصدر من الجبال » .

ولكنه لا يلبث أن يعييه من جانب خلقي . فقوته الشعرية ليست كريمة
دائماً . وعالمه الجنسي لا طهر فيه ولا نضج ، لأنه عالم الذكورة والحرارة
والنشوة والاضطراب ، ويحمل عبء المزامم القديمة وصنوف الصلف . .
« التى بها شوه الرجل الحب وآده ، لأنه يحب بوصفه رجلاً فحسب ،
لا بوصفه إنساناً ، لذلك يوجد فى شعوره الجنسي شئ هين ، كأنه
وحش ، بغيض ، مرتبط بالزمن ، لا خلود فيه ، مما ينقص من فنه
ويجعله غامضاً ظليماً . إنه ليس فتناً طهوراً ، بل هو مدموغ بالزمن والهوى ،
وقليل منه سيبقى ويخلد » .

ثم يعقب ريلكه على ذلك بهذا التعقيب اللاذع : (ولكن أكثر الفن
شبيه بذلك) وعلى المرء أن يتمتع بما فيه من عظمة على ألا يفقد نفسه فيه ،
لأن العالم الفنى لذلك الشاعر :

« حافل بصنوف الحيوانات الزوجية والإضطراب ، وجد بعيد من المصائر الحقيقية التي تثير من الأحزان أكثر مما تثيره هذه الأحزان العابرة ، ولكنها تجعل المرء أكثر استعداداً للمجد ، وأعظم همه لاستقبال الأبدية » .

وهذه العبارات تكمل الجانب الفني المحض في نقد ريلكه ، وتشف عن الجانب الإنساني في تقويمه للعمل الفني ووعيه به .

وفي آخر الرسالة يخبره ريلكه أنه كان يحرص على إهدائه كتبه لولا أنه جد فقير ، فهو يبيع كتبه للتأثرين . ومنذ ظهورها لا تصبح ملكه ، ولا يستطيع شراءها هو نفسه . وأولى الناس باهدائها إليه هو من يكون عليها عطوفاً ولها محباً ، ثم يخبره أنه سيكتب أسماها له على قطعة من الورق منفصلة عن الرسالة ، ليشتري منها ما استطاع .

ونلتقي به في الرسالة الرابعة في صيف عام ١٩٠٣ ، وقد ذهب يقضى بضعة أسابيع مع زوجته كلارا في ووريسيد ، على مقربة من أهل زوجته الذين كانت تعيش معهم ابنته « روث » . وكان في السابعة والعشرين من عمره ، يجتاز فترة قلق بالغ المدى ، فهو يهيب الخلق الفني ، ويعتقد أنه لم يخلق شيئاً يعتد به . ويشكو من هروب الزمن ويحار في سبب قصوره عن الخلق الفني الذي ينشده :

« أليست لدى القوة ؟ هل إرادتي مريضة ؟ أهو الحلم الذي يعوق لدى كل شيء ؟ » .

ثم هو يشكو نقص ثقافته : « أفي اللغة نفسها يجب أن يبحث عما يكمل به أدوات فنه ؟ أم في بعض الدراسات الخاصة ، وفي التعرف عن قرب على موضوعه ؟ أم في الجانب الثقافي الموروث ، الذي ينال بالتعلم ؟ ولكنه على وعي بأن عليه أن يحارب كل شيء ورثه ، في حين أن ما قام به نحو نفسه جدير بالإهمال فهو يكاد يكون بلا ثقافة ، ويعتقد أنه . . . » : « أخرق في الحياة » ، يفقد اللحظات الثمينة « ولكن على أية حال على أن أتوصل إلى خلق شيء . . . » .

تلك كانت حالته النفسية حين كتب رسالته الرابعة إلى الشاعر الفتي ، من « ووريسيد » في ١٦ من يولية عام ١٩٠٣ . وفيها يخبره أنه ترك باريس منذ عشرة أيام لاعتلال صحته ، ثم يذكر أنه تسلم رسالته الأخيرة ، وأنه متأثر بما أثارته في نفسه من موم ذلك الفتي أكثر مما كان في باريس وليس في استطاعة أحد أن يجيب على مشاعر لها حياتها الخاصة بها . وتفضل الكلمات حين يراد منها أن تعبر عن أدق الأشياء التي يعتذر التعبير عنها . على أنها لن تبقى بدون حل إذا تعلق المرء بالطبيعة ينشدها الطراوة والانتعاش ، وبالأشياء الصغيرة التي لا يلقى أحد إليها بالا ، وإذن سيصبح كل شيء أيسر وأكثر ملاءمة ، لا عن طريق الدكاء والفهم ، بل في أعماق الشعور حين يكون في حال يقظة وتعرف . ثم يسأله أن يكون صبوراً تجاه ما لا يجد له حلا ، وعليه أن يحب المسائل نفسها ، كأنها حجرات مغلقة أو كتب دونت بلغة غريبة . . وعن طريق هذا الحب ستأتي الحلول من نفسها تدريجياً من باطن النفس عن طريق الرياضة والصبر .

ثم يتحدث عن الجنس والعلاقات الجنسية . فالجنس أمر صعب ، ولكننا قد حملنا أشياء أخرى كثيرة صعبة . ويكاد يكون كل شيء جاد صعباً ، كما يكاد يكون كل شيء جاداً . ولن يكون لديه ما يخاف إذا عقد علاقة جنسية لا تبعده من الجسد ، ولا تحرمه تملك نفسه . فاللذة الجسمية تجربة حسية لا تختلف عن النظر ، ولا عن متعة المذاق الذي تملأ به حلوقنا فأكهة اللبلة . فليس في قبولها سوء ولكن الشر يأتي من أن أكثر الناس يستوثون استخدامها ، ويتخلونها ماثراً للمواطن المجهودة ، وبمجرد مسلاة ، بدلا من ربطها بلحظات النشوة الروحية فيضبح كل ما لها من امتياز وعمق وتختفي حدة معناها . وعلى من يختل بنفسه أن يتأمل في مجال الحيوان والنبات ، ليذكر أنه صورة دائمة كل الدوام للحب والشوق ، فالحيوانات كالنباتات ينضم بعضها إلى بعض ، وتنمو في صبر ودأب ، لاعتن طريق اللذة الفيزيكية ، ولا بسبب ما تعاني بل هي تطيع ضرورات أعظم من اللذة والألم ، وأقوى من الإرادة والمقاومة . ويمكن للمرء أن يعتد بهذا السر

الذى يحفل به العالم فى أصغر أشياءه وأحقرها ، وأن يتحمله ويعانيه ، بدلا من أن يستخف به ، وأن يجعل خصوبته تيجيلا سواء بدت عقلية أم جسمية . ذلك أن الإنتاج الفكرى مصدره فيزيقى ، فهما من طبيعة واحدة ، غير أن الأول أكثر علوية وصمرا ودواما ، ففكرة الخصوبة ليست شيئا إذا لم ترتبط بمواطن تراسلها وتوافقها مع الأشياء والحوانات . ومعها ليست جميلة ثرية إلا لأنها حافظة بالذكريات الموروثة للملايين المتناسلة . ففى فكرة الخلق الواحدة تعود إلى الحياة آلاف من ليالى الحب المنسية لتعلاها بالتساى والنشوة . وهذان اللذان يخفان ليلا ليتعانقا ، تهددهما اللذة ، يأتیان عملا عاما ويحصلان من اللذة والعمق والقوة ما يكون مادة أغنية لشاعر مقبل ، يتحدث عن النشوة التى لا توصف .

« وهما يسيان بالمستقبل . وقد يضلان ويتعانقان عن عماية ، ولكن المستقبل أت لا محالة . وعلى أساس هذه الهزة التى تبدو هنا مستهلكة يحيا القانون الدائم الذى به تشق طريقها إلى الوجود بلرة جديدة قوية متينة . فلا تفضل بظواهر الأشياء عن الوصول إلى أعماق كل ما يصير قانونا . والذين يعيشون هذه الخصوبة خطأ عيشة سيئة ، يفقدون مرها لديهم فحسب . ويظنون تجاهها كأنها رسالة مختومة » .

وفى كل هذه الحالات أمومة عظيمة القدر . فجمال العذراء أمومة بدأت تحس بنفسها ونهيا فى قلق وحرص . وجمال الأم مسيطر على الأمومة . وفى المرأة العجوز ذكرى أمومة كبيرة . .

« وحتى فى الرجل توجد أمومة تلبو لى فيزيقية وروحية » . « وربما تكون الأجناس مرتبطة بعضها ببعض أكثر مما تحسب ، وربما يكون التجديد الكبير للعالم منحصرا فى أن الرجل والمرأة المتحززين من المشاعر الزائفة ومن البغض ، يبحثان كل عن الآخر ، لا بوصفهما ضدين ، بل كأخ وأخت ، وكجارين . ويجمعان بوصفهما مخلوقين إنسانيين ، ليتحملا معا مسئولية الجنس الصعبة التى فرضت عليهما فى بساطة وجد وصبر » .

وهذه الأفكار يهتدى المرء إليها فى خلوات التأمل ولهذا ينصح ريلكه

- ٢١٢ -

ذلك الفتى أن يحب خلواته . وبهتته أنه بدأ يشعر بأن كل من حوله بعيدون في الحقيقة منه . ولكنه ينصحه أن يكون عطوفاً لا يفقد حبه ولا يحملهم على النفور منه . فهذا الحب قوة وبركة ، بلونهما لا يستطيع السير في طريق التقدم .

ويخبره أخيراً أنه قد طاب نفساً لأنه علم أن ذلك الفتى عثر على مهنة تحفظ له استقلاله ، ولكنه يخشى أن تعوق نموه . ويطلب منه أن يلجأ إلى خلوته وعزله ، وفيهما سيجد طريقة .

والرسالة الخامسة كتبها من روما في ٢٩ من أكتوبر عام ١٩٠٣ ، وقد ذهب إلى روما ليفيد من آثارها في بحث قيم تنهض بالإنسانية في إنتاجه ، ولكن سرعان ما بدا له أن أمه ليس سوى حلم . فقد ضاق بها أكثر مما ضاق بباريس من قبل . وهو يعبر عن ذلك في أول الرسالة . فجو روما حزين تنقبض منه النفس ، وآثارها رهيبة صامتة . وفيها من الجمال ما في أي مكان آخر : هواء البحر والحدائق والبحيرات ، ومنظر بعض المباني . ولكنه يعجب بجمال ماركوس أورليوس من بين آثارها ، ويعدّه أرق تمثال للفروسية وصل إلينا من مدينة الرومان . ثم يعد الشاب أنه سيكتب له قريباً خطاباً أطول حين ينتقل إلى مسكنه الهادئ بعيداً عن ضجيج البحر . وينبئه كذلك أن كتابه الذي أرسله من قبل لم يصله ، ويخشى أن يكون قد فقد في بريد إيطاليا ، وهذا أمر مألوف في ذلك البلد ، وأنه سيقراً أشعاره التي كتبها إليه وسيعلق عليها في رسالته القادمة .

وقبل أن يكتب ريلكه رسالته السادسة إلى ذلك الشاب بيضعة أيام ، كتب في رسالة له أخرى ، في ١٩ من ديسمبر من نفس السنة يقول :

« أنا مستقر في مقام جميل بمنزل صغير ، لا يعوزه شيء ، سوى ذلك الذي لا أستطيع منحه : سوى الحياة التي هي في كل شيء ، وفي كذلك ، وسوى العمل الذي يربط شيئاً بآخر ، ويصل كل شيء ، بالضرورة الكبرى ، وسوى السرور الذي يأتي من باطن النفس ومن النشاط في العمل ، وسوى الصبر الذي يستطيع أن يستأقن توقّعاً لما يقدم إليه من البعيد . »

- ٢١٣ -

وكان في تلك الفترة ينتظر الساعة الموالية لخلق الفنى في قلق :
 « السعادة التى يصادفها المرء حين يبدأ العمل ، وهى التى أتمسك بها
 أعظم سعادة ، هى شىء صغير بجانب الخوف من البدء » .
 ولا زال مع ذلك يتقن بأن الساعة التى يتوق إليها قادمة . فقد كتب إلى
 « البن كى » فى السادس من فبراير عام ١٩٠٤ يقول :

« إن رغبتي الحادة فى عمل شىء جيد ، فى خلق شىء جيد حقاً لم تكن
 قط أعظم مما هى الآن . أشعر كما لو كنت دائماً طوال سنين ، أو كما لو كنت
 قد سمحت فى أعماق حجرة فى سفينة تنوء بشحنات ثقيلة ، مبحرة فى أماكن
 غريبة — آه لو أستطيع أن أتسلق إلى سطحها مرة أخرى ، وأشعر بالرياح
 والطيور ، وأرى كيف تقدم الليالى العظيمة ، العظيمة حقاً ، بنجومها
 المتألقة . . . » .

وبين هذه المشاعر كتب الرسالة السادسة من رسائله ، فى ٢٣ من ديسمبر
 عام ١٩٠٣ ، وهى تدور حول خطوة الفنان والبحث عن الله . وينبى فيها
 ريلكه على من يستبدلون بالوحدة صلاتهم الرخيصة المبتذلة مع الآخرين .
 وربما كانت الساعات التى يتفقونها فى تلك الصلوات هى التى تنمو فيها
 للوحدة لتوثق ثمرها . والوحدة الباطنة نموها صعب كنمو الأطفال ، حزين
 كأوائل الريح . والوحدة الباطنة تشبه وحدة الأطفال ، تظل على صلة
 دائماً بالأشياء ، لا يفهم المرء شيئاً من أعمالها التى هى دائماً جد مشغولة . .
 « ووحدة التأمل فى ذاتها عمل ووضع اجتماعى ودعوة روحية » .

وفىها ينمو المرء من التقاليد والمزاعم والأخطاء التى تغطي على فرديته
 وأصائله وفىها تكمن الحياة الحق ، وعلى المرء أن ينشد فيها السعادة فى
 ذكريات طفولته ، وبين الأطفال والأشياء ، فى الليالى وفى الرياح التى تنسم فى
 لنايا الأشجار وعبر القضاة . وعلى المرء أن يبحث فيها عن الله . ومستوياته
 العقيدة من أعماق المستقبل ، ثمرة نهائية لشجرة نحن أوراقها . وكما يكذب
 النحل لاستخراج الشهد كذلك يجب أن نجتهد فى استخلاص الأعلب من

- ٢١٤ -

الأشياء للشيد عقيدتنا في الله ، وعلينا أن نبدأ حتى من الأشياء المبتدلة ،
الضئيلة المعنى (على أن يحدث ذلك عن طريق الحب) .

« وبالعامل والراحة بعده ، وبالصمت ، والمتعة القليلة في الخلوة ،
وبكل ما نفعله وحدنا ، دون أحوال وشركاء ، بل ذلك نبدأ حياتنا فيه ،
هو الذي لن نحيا لتعرف عليه في حياتنا كما لم يستطع أجدادنا أن يحيا
ليتعرفوا علينا . على أنهم هم الذين مضوا منذ زمن بعيد ، لا يزالون فينا ،
في صورة استعدادات وحمل فوق مصبرنا ، ودم ينبض . وحركة تلعب
من أعماق الزمن » .

ويقتضي الحصول على العقيدة بهذا التأمل كثيراً من الجهد :

« كن صبوراً ، طاهراً من الحقد ، وفكر أن أقل ما نستطيع أن نفعله
للظفر بروح الله ليس أصعب في شأنه مما تفعل الأرض من أجل الربيع
حين تريد أن يقدم » .

وفي عام ١٩٠٤ ، في الفترة التي كتب فيها الرسائل الثلاث التالية ،
حدثت تغيرات هامة في عمله وإدراكه ، أهمها أن ملاحظاته وحاسة استغراقه
قد نمت حتى أصبح يفتق وقتاً طويلاً في كل محاولة فنية يشرع فيها ، وقد
عمق تأثير « رودان » فيه ، وبخاصة نصيحته له بالعمل الدائم والصبر .
ووضح عنده مزج العمل الفني بالحياة :

« لن أفرق بين العمل والحياة ، وأولى بي أن أحاول العثور عليهما
كليهما في مجهود مركز ، وبهذا وحده يمكن لحياي أن تصبح شيئاً طيباً ،
ضرورياً ، وتبرأ من التمزق الذي كانت ورائي وقلة نصحي مسئولين
عنه ، لتتحول إلى جلع مشر » .

وأصبح ريلكه في هذه الفترة يفضل النثر على الشعر . لأن الإيقاعات
في الشعر أشياء خارجية ، في حين لا يلجأ المرء في النثر إلا إلى ذات نفسه ،
ليخترع إيقاعاته الخاصة به . وقد شعر أنه في حاجة إلى مزيد من الثقافة ،
فأخذ يدرس العلوم المختصة ، وبخاصة علم الفلك ، والبيولوجيا ، والجيولوجيا ،

~ ٢١٥ ~

كما بدأ في تعلم اللغة الدانمركية ، ووسع دائرة قراءاته في مختلف اللغات ، وبخاصة في الفرنسية والروسية . ونوجز الآن الرسائل الثلاث التالية التي كتبها في فلك العام .

والرسالة السابعة تهمننا هنا بخاصة ، لأنها تعليق على مقطوعة شعرية (سونيتا) أرسلها إليه الفنى الشاعر « كابوس » وهى تشف عن نوع من التقدر الإنسانى الفنى الذى زود به ريلكه ذلك الشاب ، لإنضاج تكوينه الفكرى والفنى . ولعلنا نرى أن نترجم أولا هذه السونيتا ، قبل أن نتحدث فيما تحتويه رسالة ريلكه من تعليق عليها . وهذه هى الترجمة :

فى أطواء حياى يرعش — بدون أنه
وبدون زفرة — حزن عميق قائم .
وبراعم أحلامى الطاهرة اللعجية
تلور قدسية لأحفل أباى هدوءاً .
ولكن غالباً ما تعبر المسألة الكبرى
طريقى . فأضوئى ، وأناى
بفكرى فى البعيد ، تعرونى رعدة برد ، كأتى تجاه بحيرة
من البحيرات ، فيضها لا طاقة لى بمقياسه .
وحينئذ ينجم على أسمى ، مظلم
كليالى الصيف الدكناء لا يريق بها
ومن خلالها يلوح نجم خافت من حين لحين .
وتتمدد بداى ، حينئذ نحو الحب ، تتلمسه فى الظلام .
لأنى أعانى رغبة قوية فى أن أصلى بأصوات
لا يستطيع فى المشبوب أن يعثر عليها .

وقد كتب ريلكه نسخة من هذه « السونيتا » بخط يده وأرسلها إلى الفنى الشاعر . موثقها ، ونصحها أن يقرأها بخط غيره ، لأن قراءة الشاعر شعره بخط غيره تجربة جديدة ، يشعر المرء بها شعوراً أكبر بأصائله . ويعقب على صياغة السونيتا بأنها حلوة فى بساطتها وحركتها ، وقد تم فيها مراعاة مايليق .

وهي أفضل شعر لذلك الفتي أتيت لريلكه قراءته . وموضوع « السونيتا »
بحسب مسألة الوحدة وما يسودها من أسى ثم مسألة الحب . ويقف ريلكه
أمام الأمرين . ف يرى أنه لا ينبغي أن يدع الفتي نفسه نهياً لاضطراب مبعثه
أن في نفسه حاجة لا يستطيع أن يحلوها لأن هذه الرغبة المشبوبة نفسها
والإيمان في الملوء والعزلة ، كلاهما كفيف بالعثور على الحل . ويتجه سواد
الناس عادة إلى الجانب اليسر من الأمور ، وإلى الأيسر من هذا اليسر ،
ولكن علينا أن نتعلق بما هو صعب . فهذا سبيل التفرد والأصالة .

« ينمو كل شيء في الطبيعة ، ويدافع عن نفسه بطريقته الخاصة ،
ويكون هو نفسه تلقائياً وبخصائصه ، ويبحث من كل الجهات أن يكون
هكذا . وضد كل معارضة ، إننا نعرف قليلاً من الأمور ، ولكن الذي يجب
أن نتمسك به من تعلقنا بالصعب هو نوع من اليقين لا يصح أن يهجرنا ،
ومن الخير أن نكون في خلوة ، لأن الخلوة صعبة ، ويجب أن تكون صعبة
شيء ما هي أقوى سبب لدينا كي نفعله . ومن الخير أن نحب كذلك ، لأن
الحب صعب ، ولأن حب إنسان لآخر ربما يكون أصعب واجباتنا كلها ،
والابتلاء النهائي والأخير ، والعمل الذي يعد كل عمل آخر بمثابة تمهيد له .
وليس الحب في الإستهلاك والاستسلام وبمجرد الإرتباط بآخر .
وما جدوى الإتحاد في علاقة دنسة ناقصة ؟

« وما نصيب الحياة من هذا الوجود نصف المقبوض الذي يسمونه
الوصال ، ويدعون فيه سعادتهم ومستقبلهم البهيج ما وسعهم ؟ » .

إن كلا من المحبين يضع نفسه في سبيل الآخر كما يضع الآخر ، في
حب لا ينتج عنه سوى سأم وجلاء لوهم ، وتسكين لخواطر ، ومغامرة في
مواضعات كانتها مهرب أقيم على طول هذا الطريق الخطر . وقد زود
المجتمع هذا الإدراك للحب بكثير من المواضعات ، لأنه قد اتخذ الحياة متعة ،
فجنح إلى إعطائها أسهل صورة وأرخصها ، آمنة موثقاً بها كما هي حال
المتع العامة . فإذا تجنب المحبون المواضعة المألوفة المتاحة لهم التي هي الزواج ،
تردوا في مواضعات أخرى قاتلة ، في وصال موحل غير ناضج وليس

للموت الذى هو صعب، ولا للحب الشاق أى شرح ولا حل ولا طريق متضح
متميز . . .

« وفى هاتين المسألتين اللتين نعملهما مطويتين ، ونصرف فيهما
مغلقتين بدون منفذ ، لا يمكن أن نكتشف قاعدة عامة تبقى مجال اتفاق .
ولكن بقدر ما نضع الحياة موضع اختبار بوصفنا أفراداً ، سنلتقى أفراداً
بهذه الأشياء العظيمة فى أقرب مجالاتها » .

بدلاً من أن نفقد أنفسنا فى هذا اللهو الهين الحقير الذى أخفى الناس
وراءه أجد صنوف حياً وجودهم .

فالفتاة والمرأة كلتاها تغالى فى تنكرها لطبيعة جنسها فى سبيل التقرب
من طبيعة الرجال ، وفى سبيل تغيير وضعها فى المجتمع بممارسة مهنة الرجال .
على حين يظل النساء اللاتي فيهن تمتد الحياة وتثمر وأنضج من الرجل المستهتر
الذى لا يمنح الحياة أية ثمرة والذى يبغض قيمة ما يحسب أنه يحب ، لأنه
دعى مزهو بنفسه عجول » .

وليتذكر القارئ ما سبق أن قرره ريلكه من أن الأمومة والإخصاب
الفيزيقي والفكري أمور مشتركة بين الجنسين . ونتيجة للتقدم الفكري
والإجماعي ، سيأتى يوم توجد فيه فتيات ونساء لا يدل اسمهن على مجرد
جنس معارض للرجال ، ولكن على شيء ما يبعث بنفسه المرء على التكبير :
« . . لا فى مجرد حلية وتكملة . بل فى الحياة والوجود ، فى الوجود
الإنسانى الأثنوى المثمر » .

وبذلك ستغير تجربة الحب التى هى الآن حافلة بالأخطاء ، وتكتسب
شكلاً جديداً ، لتصبح علاقة إنسان بآخر ، لا علاقة رجل بامرأة . وهذا
الحب المغمور بالإنسانية الحاني العطوف اللطيف إلى ما لاحد لطفه الذى
يربط بين إنسانين ويوثق صلتهما ويجرهما ، يشبه هذا الحب الذى نمهد له
بالكفاح والجهد ، الحب الذى ينحصر فى :
« . . أن نوعين من الوحدة يحمى أحدهما الآخر ، ويقرب منه ،
ويحميه » .

وكل حب قد حدث من قبل لا يمكن أن يضيع :

« أعتقد أن الحب يبقى في ذاكرتك بما له من قوة وسلطان ، لأنه كان أول أعماق خلوتك في حياتك ، وأول عمل باطنى مارسته على حياتك » .

وقد كتب ريلكه رسالته الثامنة من « بورجاي » في السويد ، حيث كان في ضيافة « ألين كى » وهي رد على رسالة من الشاعر الشاب يشكو فيها من حزن أصابه ولما ينقض أثره من نفسه . وينور حديث ريلكه في هذه الرسالة حول المعاني الإنسانية للأسمى والوحدة وصلتهما بالحياة المثمرة ونجارتها . وستقتصر على عرض ما يضيف جديداً إلى ما سبق أن أشرنا إليه من رسالته خاصاً بهذه المعاني . فالأسمى طيب ما تأمل صاحبه فيه وأفاد منه . والضرر الخطير أن يحاول المرء خنق أحزانه باختلاطه بالناس ، كالمرض حين يعالج خطأً علاجاً سطحيًا ، فإنه يختبئ فحسب ثم لا يلبث أن يتفجر أكثر خطراً مما كان في البدء .

« ولو أتيج لنا أن نرى أبعد مما تصل إليه معارفنا ، وطريقاً صغيراً وراء الجهود التي نبذلها في تنبؤاتنا ، فربما كنا نتحمل حزننا في ثقة أعظم مما نتحمل بها مسراتنا ، لأن في هذا الحزن تتمثل اللحظات التي يتسرب فيها إلى نفوسنا شيء جديد : شيء غير معلوم ، وتنمو مشاعرنا صامتة في قلق حي ، ويتأذى من نفوسنا كل شيء ، ويقدم نوح من السكون ، ويقوم الشيء الجديد الذي لا يعرفه أحد صامتاً في صميم نفوسنا » .

وحين تبعد عنا الأشياء المألوفة ، نقف في فترة انتقال حيث لا يمكن أن ننظر واقعين ، ولهذا السبب يخفى الحزن أيضاً ، بعد أن يكون الشيء الجديد قد تسرب إلى قلبنا ، ونزل في أعماق حجراته ، وسرى في معنا بحيث يتيسر لنا أن شيئاً لم يحدث . .

« على حين أننا نغيرنا ، كما يغير منزل طرقه ضيف جديد لا نستطيع أن نقول من الذى قدم . وقد لا نعرفه أبداً ، ولكن تدل أمارات كثيرة على أن المستقبل يتوغل في ذات أنفسنا عن هذا الطريق » ، « والذي ندعوه مصبراً إنما ينمو من داخل الناس لا من خارجهم » : « وكثير من الناس لم

يتشربوا مصائرهم ، ولهذا السبب وحده لم ينقلوها إلى داخل نفوسهم حين كانوا يعيشونها .

وواضح كل الوضوح أن الوحدة ليست في الحقيقة أمراً يستطيع المرء أن يأخذها أو يدها :

« نحن وحيدون ، ونخضع أنفسنا ، ونصرف كما لو كنا غير ذلك . . ولكن كم يكون خيراً لنا لو اعتدنا بأننا كذلك . . ولاشك أنه سيبرونا الدوار حينئذ . . ومن يتعد عن حجرته الخاصة ، ليجلس فوق قمة جبل شاهق ، يعرفه شيء من هذا الدوار . فيحسب أنه سيسقط ، أو أنه سيرى به في الفضاء في عنف ، أو أنه سينفجر ممزقاً في آلاف من القطع . »

والأحاسيس والتصورات الفريدة التي نعزو المرء في الوحدة تشبه تلك التي نعزو من اعلى قمة الجبل ، ويجب علينا أن نتأمل فيها في عزم وقوة إرادة . والخوف مما لا يشرح هو وحده الذي أفقر وجود الفرد ، وعوق العلاقات الإنسانية . .

« كأنها رفعت من مجرى نهر الإمكانات الحيوية ، لتوضع في بقعة موات من الشط لا يصلها شيء . »

وإذا شبهنا الوجود الإنساني بحجرة كبيرة أو صغيرة ، بدا واضحاً أن أكثر الناس يقفون عند معرفة ركن ضيق من حجرة وجودهم ، مكان قريب من النافذة ، أو شريط ضيق من أرض الحجرة يرددون فيه ذهاباً وجيئة . وبهذا يتوافر لهم نوع من الأمان .

« على أن الشعور الخطير بفقد الأمان هو أكثر إنسانية ، كمثل هذا الشعور الذي يسوق السجناء في قصص « ألان بو » إلى أن يتعمقوا في التعرف على صور الحياة في برجهم المقلع ، وألا يكونوا غرباء حيال ما في مقامهم من رعب لا يمكن وصفه . « على أننا لسنا سجناء ، ولم تلق علينا مصابيد أو شباك ، ولا ينبغي أن نخيفنا شيء أو يضايقتنا . « وليس لدينا من سبب لفقد ثقتنا بعالمنا ، لأنه ليس ضدنا . فيه صوف من الرعب ، ولكنه رعبنا ،

وفيه مهار . ولكنها ملكتنا ، وفيه غاطر في متناولنا . ولو رتبنا أمور حياتنا على حسب المبدأ الذى بمقتضاه علينا أن نتعلق دائماً بما هو صعب ، فإن ما يزال يبلو لنا أنه أكثر غرابة بالنسبة لنا ، يصبح هو ما يجب أن يكون أجدر بثقتنا ، ويصير أكثر وفاء لنا .

وفي أساطير الشعوب البدائية كثير من صنوف التنين تتحول في آخر الأساطير إلى أميرات ساحرة . .

« وربما تكون كل ثنيات حيواتنا أميرات لا تنتظر سوى أن ترائنا على درجة من الجمال والشجاعة ، وربما يكون كل شيء مفزع في أعرق حقيقة وجوده ليس سوى شيء يعوزه العون فهو ينشد منا المساعدة » .

ولماذا يريد المرء أن يغلط باب حياته في وجه كل اضطراب أو ألم أو حزن ، مادام لا يعرف ماذا تفعل هذه الحالات به ؟ والمرضى نفسه وسيلة بها يتحرر الجسم من مادة غريبة . .

« وفيك أنت - يا عزيزى مسر كابوس - كثير من الأشياء بسبيل أن تحدث ، فعليك أن تكون صبوراً كرجل مريض ، وعلى ثقة كأنك في دور التقاه ، إذ ربما كنت أنت المريض والناقه كليهما . وأكثر من ذلك أنك كذلك الطبيب الذى عليه أن يرحم نفسه . ولكن في كل مرض أياماً كثيرة لا يستطيع فيها الطبيب أن يفعل شيئاً سوى الإنتظار ؛ وهذا هو ما يجب عليك أن تفعله الآن قبل كل شيء ، في حدود كونك طبيب نفسك » .

ثم يحتم ريلكه رسالته بهذه العبارة الآسية العميقة :

« وإذا كان ثم شيء بعد ذلك على أن أقوله لك ، فهو أنه لا تعتقد أن هذا الذى يبحث عما يشد أزرع ، يحيا حياة مطمئنة بين كلمات بسيطة هادئة قد تطيب بها أحياناً . فحياته فيها كثير من الصعاب والأحزان ، تتجاوز كثيراً ما أنت فيه ، ولو كانت حياته على غير هذه الحال ، لما كان قط قادراً على أن يجد هذه الكلمات » .

والرسالة التاسعة قصيرة ، كتبها ريلكه في اليوم الرابع من نوفمبر

عام ١٩٠٤ ، من المكان نفسه الذى كتب فيه رسالته السابقة . وفيها يختصر بعض النصائح التى شرحها فى رسالته السابقة ، وأوجزناها فيما سبق ، ثم يضيف بعض نصائح تخص الإنفعالات والشك . فالإنفعالات طيبة ما أدت إلى استجمام النفس ، وتركها ناهضة نشطة ، وهى سيئة إذا احتلت جانباً واحداً من الذات . وكل تفكير فى استعادة الطفولة ومواجهتها صواب وكل ترفع طيب إذا لم يصدر عن فئمل أو اضطراب ، ولكن عن متعة يمكن للمرء فيها أن يرى أعماق نفسه رؤية صافية . ويمكن أن يكون الشك صفة طيبة إذا وجهه المرء وجهة البناء ، ولم يقف عنده

« سيأتى اليوم الذى يتحول فيه الشك من مقوض إلى عامل من خير عمالك — بل ربما يكون أمهر العمال فى بناء حياتك » .

والرسالة العاشرة والأخيرة كتبها ريلكه من باريس ، عام ١٩٠٨ . وفى تلك الفترة انضح فيه تأثير « رودان » أكثر من قبل . فقد كتب رسالة أخرى فى ٢٩ ديسمبر عام ١٩٠٧ إلى « رودان » يدعوها فيها : عزيزه وصديقه الوحيد ، وبما قاله له .

« إنى لأصبح أكثر فأكثر تقدير أ على استخدام ذلك الصبر الطويل الذى علمتنى إياه بوصفك مثالا صلباً عنيداً ، له ذلك الصبر الذى لا يتلاءم والحياة العادية التى يبدو أنها توصينا بالتسجل . هو الذى يجعلنا على صلة بكل ما يتجاوزنا » .

وهاهو ذا ينتزع انتفاعاً محموداً بذلك الصبر ، إذ كان بسبيل تأليف قصته : « مذكرات مالت لورينز بريج » وسبق أن أشرنا إليها .

وفى هذه الفترة كتب رسالته العاشرة إلى شاعرنا الشاب ، وفيها يهتبه بما ظفر به من هدوء وعزلة جيتان له فرصة العمل والتأمل المستمر . . . ويقول له :

« أرجو أن تدع هذه الوحدة الجليلة تؤثر فيك ولا تنفصل بعد عن حياتك ، هذه الوحدة فى كل شئء لديك هى التى تنضمك إلى التجربة

والعمل ، فتؤثر تأثيراً مجهولاً حاسماً في لطف ودأب ، على نحو ما يتحرك فينا ، دون انقطاع ، دم الأجداد ، ويختلط بدمنا ، ليصنع ذلك المخلوق الوحيد غير المتكرر الذي نكونه في كل دور من أدوار حياتنا . وكل ما نحتاج إليه أن نكون محوطين بحالات تؤثر فينا ، وتضعنا من حين لآخر تجاه الأشياء الطبيعية الكبيرة .

وفي ختام رسالته الأخيرة هذه يقول له :

« وليس الفن كذلك سوى طريق للحياة ، وكيفما يحيا المرء يستطيع أن يهيئ نفسه له بدون علم منه ، وفي كل ما هو حقيقي يكون المرء أقرب إليه وألصق جواراً له من كل المهن نصف الفنية وغير الحقيقية ، وهي التي يزعمون قربانها لنوع من الفن في حين أنها في الحقيقة تكذيب لوجود كل فن ، وحرب عليه ، كما هي حال مهنة الصحافة في مجموعها ، والنقد ، وثلاثة أرباع ما يسمى أدباً وما يراد له أن يسمى كذلك . »

وفي تلك الرسائل رأينا جانباً إنسانياً فريداً من رعاية ريلكه لمواهب هذا الشاعر الناشئ ، وفيها يتجلى كذلك كثير من القضايا التي شغلت ريلكه طول حياته . فهو ولوع بتحليل القلق . وعنده أن الخوف والرعب في معانها الميتافيزيقية أساسان جوهريان لأكثر المشاعر الإنسانية . وعنده أن كل ظاهرة تختوى على سر عسى . ومحو اهتمامه يدور حول الحب والموت والبحث عن الله . وريلكه مرهف الحس تجاه الأشياء والطبيعة ، يحرص على الكشف عن حقيقة العالم الحسي ، وعن بوّس الحياة والمخلود ، ولكنه حريص كذلك على الاستفادة من الخلوة التي تحيل كل بوّس وأسمى إلى معان إنسانية ، يحياها المرء ، ويحاول أن يحياها ، ليحيا فيها حياته الباطنة المشعة . وهو يعارض الإنسحاق وراء العاطفة على نحو ما يفعل الرومانتيكيون بالرجوع إلى التجربة الشعرية التي هي نوع من الحساسية تتحول إلى حياة إنسانية حقيقية من لحم ودم :

فليست الأشعار عواطف ، ولكنها تجارب . . ولكي يكتب المرء بيتاً واحداً عليه أن يكون قد رأى كثيراً من المدن والناس والأشياء . .

وحين تصبر ذكرياتنا لحماً ونظرة وحركة ، وحين تصبر مستعصية على التحديد والتسمية ، وتصبح لا تتميز في شيء عن ذات أنفسنا . حينذاك فحسب يمكن أن تنتج عنها أول كلمة من بيت شعري في ساعة فريدة .

ومن ثم تبدأ أصالة الشاعر، وتفرده في فنه، على أن يلبي في ذلك كله حاجة ملحة للكتابة منبثقة من ذات نفسه ، لا يتصور أنه يستطيع أن يحيا بدونها . وواضح أن هذا المسلك الشعري أبعد ما يكون كذلك من الواقعية التي هي ألصق بالقصة والمسرحية من الشعر الغنائي الذي يتحدث عنه ريلكه ، ولكن عالم ريلكه ليس مغلقاً دون التجربة والحقيقة في أعمق ما يستطيع الإنسان أن يعرف . وقد رأينا كيف حرص ريلكه على تزويد نفسه بثقافة رحبية في الآداب واللغات والعلوم . وعلى أساس من هذه الحقيقة الإنسانية الفنية يقرر ريلكه أن الفن جهد وشعور عميق وخطوة طاهرة تصلنا بالمعاني الإنسانية الكبرى ، وأنه طريق من طرق الحياة ، بل هو الحياة نفسها في صورتها المثلى .

إلى مسافرة

هذا الديوان (١) رحلة وجدانية يقوم بها الشاعر ليتجاوز قيود الواقع الراكد المحدود إلى آفاق الفسيحة الحافلة من عوالم الطموح وإثراء الوجود . وليست هذه الرحلة - مع ذلك - نفيًا من الشاعر لذات نفسه في خارج نطاق عوالم الناس ، وليست كذلك رحلة غيبية لينغم بها روحياً في العالم الميتافيزيقي ، كما أنها ليست إحلالاً لمثاله في غير بلده أو عصره على نحو ما حلم بعض الشعراء من قبل . ذلك أن الشاعر يبدأ رحلته من واقعه النفسي لينطلق من هذا الواقع إلى ما يقود إليه من أبعاد يستعقب بها عما يشهده من المآثر الطموحة المستوفزة السوارة . فلانطلاقة صدى أصيل للإحساس بنوع من الاستلاب والاعتراب بالمشاعر في زحمة الناس ، يتميز الشاعر من بينهم بنوع وجدانه : فهم من ألفوا الحياة وتقبلوها كما هي يفتنون بها ويخافون عليها . وهؤلاء سجناء الآفاق المحدودة والعيش الناعم المكرور ، وليس الشاعر من هؤلاء ، ولا يصلحون أن يكونوا هم من بين أقرانه . ومن الناس كذلك من يستبد بهم الحنين إلى غير خلاصهم في إيهام وغموض يدفع إليهما اللال . وهذا الحنين هين ، كذلك الذي يعتري نزلاء المستشفيات ، يحسب كل منهم أن ينال برءه حين يغير مكان سريره . وليس وراء ثقلة غاية . وكل أولئك لا يعرفون للحياة قيمة تصان .

لأنما يرحل الشاعر لما يتجاوز مجرد الرغبة في الرحلة ، يرحل إلى ضرب من جنة ضائعة يعلم بها الشاعر في تجارب عينية محددة ، وتظل تشف عن الحنين القلق الواله إلى ما يتجاوز إطارها ومادتها . ففي القصيدة الأولى ، مثلاً وعنوانها : « أغنية مسافرة » نرى أن حياته هي المهاجرة :

(١) « إلى مسافرة » : ديوان للشاعر فاروق شوشه (القاهرة - يناير ١٩٦٦) .

ولا انتهت إلى كلمة تضيء في الضباب.
حياتي المهاجرة ..

وهذا « الشيء الذي يولد » وهو عنوان قصيدته الثالثة ، ليس مجرد الحب ، بل الأمل في الغد ، يبحث إليه القلب الذي يستولى على حاضر الشاعر ، وبه ينشد ميلاده الجديد ، رهيباً مرتقباً مهيباً ، يهيم بالحنين إليه ، « كأنما يخشى فجأة لقائه :

... وياربما

تسرب شيء ، وراء الغد ..

أأنت ؟

أأنت الذي أرقب ؟

أأنت الذي أرق المقلتين .

لكي يسفر الأفق الغيب ؟

رويدك .

إني ألوك الحنين .. وأستعذب .

عرفتك من خفقة في البعيد ..

وأخرى بجنبي لا تكذب ..

وهكذا ينطلق الشاعر — كما في البيت الأخير — من خفقة قلبه نحو

خفقة « البعيد » من واقعه إلى حلمه الذي علق به ميلاده :

عرفتك من دفقة كالحياة

تصب الحياة ولا تنضب

— ٢٢٦ —

فيا فرحى أنتَ ، يامولدى .

.

سَادَعَوْكَ تَوَّأَمَ نَفْسِي

وَأَفْسَحُ مِنْ غَوْرِ قَلْبِي وَسَادَا . .

وهذه الإنطلاقة من الواقع نحو « البعيد » غير محصورة . فهو بها ينشد
تجاوز الواقع في رغبة عارمة دائية نحو نوع من السعادة والتحرر معاً . .
نرى جلوة طلاياها في صوره الشعرية وتجاريه . فعالم الجادة في الرحلة
الوجدانية واضحة . ولكن نعيم القرار في آخر الجادة يغوص في إيماءات
غموض تتعلق به النفس الطموح العطشى إلى شيء لا تدرى على وجه التحديد
ما هو ، غير أنه في « البعيد » :

وَاتَّسَعَ الْحَلْمُ وَأَوْرَقَ الْمَكَانُ

وَدَوَّتْ الْأَجْرَاسُ فِي الْبَعِيدِ

وطرقة وطرقتان

شيءٌ بآعماقٍ يَدُقُّ مِنْ جَدِيدٍ

وهذا « الشيء » يدفع اقتاده الملح إلى أمى القلق عليه ، وششية انقضاء
أماراته ، حين تتمثل في المسرات الغابرة :

كَمَا يَتَسَلَّلُ حَزَنُ الْمَسَاءِ

وَتَرْتَجِفُ الْفِكْرَةُ الْعَابِرَةُ

وَيَسْقُطُ شَيْءٌ ثَقِيلٌ الْخَطِيءُ

يُقَيِّدُ قَرَحَتَنَا الْغَامِرَةَ

وتمتد من خلف أيامنا .
رؤى غائبات الأسي والحنين
وأطياف ليل بعيد القرار
حكاياته رسبت في الجبين ..

وهو « شيء غامض » يستكين في الصدر في قصيدة : « قطرتا سلام »
مثار توجس لا يأس ، تحمله شعاعة في « البعيد » .

وهذا « الشيء » الغامض المنشود المتوقع في « البعيد » يحله الشاعر دائماً
في المستقبل ، لا في الماضي ، فرحاته إلى الأمام ، لا يستدير فيها الحاضر .
فهو شيء قادم « كأنه صباح » كما في قصيدة « الصمت » وكما يرى الشاعر
رؤى هذا المنشود الغامض في صور كثيرة كذلك . يحلها في إطارها العيني
من قصيدة « تائه على الخليج » حيث تبدو وراء الرؤية العينية المحددة المقصودة
معان تقع موقعها النفسى العميق باتساقها مع نوع التجارب في مجموعها .

ونستطيع - برغم ذلك - أن نبين بعض معالم هدف الشاعر من رحلته .
فهى السعادة والتحرر ، في معناها المدنى الدائق والاجتماعى . فالسعادة إطارها
العام براعة مثل براعة الطقولة . يلتقي بها الشاعر مع نفسه في اغترابه إلى « البعيد »
العزیز المنال كأنه المحال . يتجاوز الظفر بحبيب أو إرضاء عاطفة :

نُحِبُّ وَتُنَايَ مسافاتنا وتجمعنا الرغبة اللافة
ونطفو على غيمة كالأثير تهدمها الرغبة الجامحة
وتفجؤنا لحظة كالمحال وشيء ندى كوجه الطقولة

ويتسع هذا الشعور الملح بالحاجة إلى قرار ومرفأ ، لا مجرد كسب ذاتي
لشخصين ، إذ الحب إنسانى وحاجة كل المهجودين التأهين في زحمة هذا
العيش ، حين يخاطبه :

— ٢٢٨ —

فلم يعد لنا سواك .. لم يعد لنا
من أجل كل المتعبين في الظلام
والظامئين مثلنا .
لقطرتين .. من سلام .

وتنداح الدائرة وتتسع ليصير هذا الحنين ولها بوجدان اجماعي واضح
الغاية يحدث به الشاعر نفسه حديث المتوجس الآسى القلق من أجل من
لا يعبرون طريقهم الوعر نحو الشيء البعيد في ديار المثال :

من لي بمن يستوقف الحائرين
يوماً إذا ضلُّوا فلم يعبروا

.....

من لي بمن يفضح زيف الحنين
إلى ديار في المدى تخطر
لما نسينا أننا عائدون
وأن يوماً قادماً يثأر ..

ويتهدد هذه الغاية برود الجلوة ، جلوة الحماسة وتوزع الخواطر من
حولها . ويرمز الشاعر لهذه الوحشة وهذا الإمتلاب بالعرى والشتاء والريح
العاصف والظلال الخرساء والسماء الرمادية . . تراءى من ثنايا التجارب
والصور الميثوثة . نكتفى بالإحالة إليها . ويطول بنا الاستشهاد لها . وبلوح
الأمل في سماء المثال المنقبة بالغيوم وعلى مدى البصر ، نجم الميلاد :

عيني على نجم بآخر السماء

في هدأة السكونِ جاس برهةً وغاب .
لو يستطيع مدّ لي شعاعتين
وأغرق العيون بالضياء
لو أستطيعُ ، لو خطوط خطوتين .
إذن لبددت خطاي قبضة السحاب .
وفرّ من أصابعي السراب .

ولست الرحلة إليه معبدة إذ يخوضها الشاعر بين متاهات شتات الوعي ،
حيث فقد الكلام وظيفته . ولم تعد له طاقة توثيق الصلات فقد قامت
الحواجز بدور الوقر في المسامع . وصارت الألفاظ رفات :

أجناسنا شتّى .. حديثنا شتاتٌ
لن يسمع الذي تقولُ من سمعته يقول .
فاللفظة الوعاء أصبحت رفات ..
فبارك الجميع ، بارك النعيب والهديل
وغنّهم .. بكاؤك اليتيم أغنيات .

وصارت شلالات الألفاظ صمتاً وصار الصمت صاحب الدلالة ،
فاضحاً . صار إرهافاً وعزلة وهجراً . لأنه صمت دون الحقيقة . يدرك
مرماه الرهيب من يستشف من ورائه حقيقته . إذ هو صمت الجدران
والقيود المعنوية وحواجز الوعي المغلق :

الصمتُ في الطريق قيد الشفاه والعيون
تصدّنا الأحزان والجدران والسكون

وكل شيء واجف كأنه يموت
حتى غرامنا صموت .

وكم لحظ كبار كتاب العالم أثر هذه العزلة في خلوات النفوس إذ تقوم
حواجز دون صلات هذه النفوس بعضها ببعض وتراسل مشاعرها الإنسانية ،
وبخاصة في القرن العشرين . وهذا جسيم الواقع نجوبه كأننا مسافرون بوعينا
ويقفنا الوعى على إدراكه . ففي أنفضناه للفكر تولد الأمل في تدليل
الصعاب أمام الوعى الإنسانى الجديد المرتقب ، بعد أن يجوس إليه رحلة
الجحيم أو رحلة العار :

ستفسح من مآقينا . . ومن أكبادنا سلوى
ونضفى من ظلال الموت من جلدانه مشوى
لعل الموت يرجعنا إلى شيء ننسيناه .
عبرنا برزخ الموتى . . وطعم الموت ذقناه
ومن آثاره الحمقى حملنا ما حملناه .
وجثنا كم على يدنا بقايا رحلة للعار
وألقينا إلى النيران شيئاً لا هشاً كالنار

وصورة الحب الإنسانى أو الحلم ، مرآة النزعة الإنسانية في غدها ،
إنما ينحصر في طفولة القلب ، في صور البراءة الأولى حين كانت السعادة
غامرة ، ولكنها غير واعية وتستعصى على التعليل حين كان الوجود كله
طريقاً غضاً حتى أبسط مظاهره وأهون مبادئه . إذ تبدو تلك المظاهر مجدها
في أنظار الطفولة ثمينة تحمل في نفسها غايتها :

منذ أعوام غريبات سحيقة . .
كان شيء ملّ عينينا صغير ووديع

- ٢٣١ -

هامسٌ يلمس في الدنيا طريقه
وعلى كفيه أحلامٌ وزهرٌ وشموع .
نحنُ صورناهُ من أوهامنا
وجملناه على أهدابنا ..
طفلٌ دنيانا البديع ..

فصورة هذه السعادة الطفلة مائلة كرويا في بقايا بصره من حلم الأطفال
في ليلة عيد ، أثارنا سعادة هي أشياء ماتت في صورتها الأولى غير الراحية .
ولكنها ما زالت تريد أن تطفو في أعماق أنخابيد الروح إلى سطح الواقع بعد
أن تتمثل أملاً واهياً ، نجماً في آفاق السماء الخضراء تنطلق إليه الأرواح بعد
أن تتحلل الأرواح من القيود التي تجلدها إلى الأبدى . حيث تظل المدينة مرة
« سوداء تعشش في الصباح » وحيث وحل الوجود من الدموع وحيث الزوجة
لزوجة بلا عرق . ويتخذ الشاعر إطار هذا الواقع مدينة دمشق :

لا شيء في دمشق
إلا انتظارٌ وقلق
وأغنياتٌ لم تزل على الشفاه تختنق
وجبهةٌ شماعةٌ تمضي لا تقول أين
رخامها أضواء واحترق
مدينتي التي تغيب في لزوجة بلا عرق ..
عاريةٌ كعانسٍ تحلم بالشباب
لا عار في دمشق .
العار في صمت العيون قد غرق .

وسبق أن أشرنا إلى الحجة العار ، وأنه الوعى بالإستلاب والوشحة . وهذا الوعى أول مرحلة على الطريق في رحلة الحميم . لابد أن تتعمق . ليطول سماء الأمل . ويتطلع إلى نجمه . على نحو ما استشهدنا من قبل من الديوان .

فن ثانياً أصداء النفس المستلبة ووعيا المشبوب يرسل الشاعر بوجدانه إلى الأعلى الذى لا نجد معاملة في سوى التحرر من أوشاب واقم يضيئ المرء به . وسواء براءة الحلم الوداع لحنه الطفولة . مرت حُلماً غير مدرك . ولكن ينشده الشاعر واعياً أمامه . لا خلفه . ذلك أن الشاعر يفر من الماضي . فلا نعيم في جحيم الذاكرة أو الذكريات الخصبية ، وهو إنما يفتش عن الحلم لا عن التذكار المفضى المطوى بالنسيان :

أتينا بآبكم يا أهلنا الأحباب جئناكم
فهل في أرضكم عن حلمنا المخبوء أخبار ؟
طرقنا لم نجد صوتاً ولا ضوءاً ولا نامة
وحين تحشرج الصبر الطويل وغاضت البسمة
تقلص في جوانحنا هوى مفضى وتذكّار
وفاضت من محاجرنا رؤى لهفَى وأسرار

والشاعر يشكو أن يصير الماضي ذكرى مطفأة ، أو مجرد تأساء ، أو ملاذ هرب ونسيان . فالماضى جلوة يجب أن تمتد ثورة الحاضر ، في الطريق إلى إشراقة المستقبل . وتشف نفسياً عن هذه الخواطر وقفة الشاعر : وقفة تائه على الخليج ، طريق بحرى مسدود . يوحى فيه المظهر بركود العزم . وتركن السفن إلى نوم يتمثل في غفلة صدى خافت كاللهات ، صمت حزين حيث تتعمق به مشاعر اغتراب السفن في ركود اللال والضجر ، ومن ثم يهيب الشاعر بالركب في رحلته الوجدانية :

— ٢٣٣ —

يا عابرين متاهة النسيان من خلف الليالٍ
ياراكضين مع الشعاب مُضرجين بلا ملال
الهاربين إذا روى الماضي تمطت في العيون
أنا بعضُ رحلكم على ظَهرِ السفين ..

ويتحدد مدى هذا المسير نحو الغد بمعالم واقع أكثر حينية في رسالة فدائي
إلى صديقه :

الكونُ مخاضٌ تزخر فيه الرغبة
بحنينٍ لغدٍ آخر ..
شوقٍ لحياةٍ ممدودة
وأنا ورفاقى ننتظر الطلقة .
حتى تزحف ..

ويرامى الميلاد الجديد كللك في وجدان الشاعر العربي حين يقرب نجم
أمل العروبة بثورة بغداد :

يا صوتاً ترفعه بغداد
فتعود ليالى الميلاد
يا صوت الميلاد الأخضر
تطلقه بغداد الثورة
ما زالت أرض الأسطورة .

وفي رثاء الشاعر الحديد الطابع لشهيد الكلمة في قصيدة : « شهيد الكلمة »

— ٢٣٤ —

رمز ثورة لبنان ، يلمح الشاعر كذلك الميلاد الجديد . الذى يتحقق بالحب فى رحابه النفسية الإنسانية الثائرة الجامعة :

وكما تولد فى قلب العراء الأمنية

ثم تنمو

فإذا الحب جناح

وإذا الاصرار قلب

والبطولات ذراع

وكما يولد بعض الناس ميلاداً جديداً ..

ولدت قصةٌ ثائر ..

ألم نقل إن ومضات الحواطر وإشراقات الطاقة الفنية ، وإحياءات الصور ، ودلالاتها على شبوب المشاعر من ذاتية مدنية واجتماعية إنما يعبر فيها الشاعر عالم الواقع النفسى ليتجاوزه فى رحلته الوجدانية . يحيله حلماً ونجماً يتطلع إليه ليسمو إليه . أو يهيب بالعزائم أن تستزله . والفردوس المنشود : يرى الشاعر صورته المترجحة المغمومة فى بقايا جنة الطفولة المفقودة . يريد الشاعر أن يظفر بها من جديد واعية — بعد أن كانت فى الطفولة غير واعية — يريد لها فى المستقبل الأمل رحبية الآفاق تحتضن العروية وأهلها . وللإنسانية جميعاً . ونحسب أن الشاعر فى سبيل الإحياء بهذه الرحلة الوجدانية سمى هذه المجموعة من قصائده : « إلى مسافرة » وبدأها بقصيدة : « أغنية مسافرة » ، ولم نرى فى التجارب جميعاً نوع الحب ، ولا صورة الحبيبة ، بقدر ما وقفنا على خفقات الوجدان المجهود المثقل الدائب المستوحش المستلب ، ينوء ولكنه لا يكل ، ويرتاب ولكنه لا يئأس . وينزل إلى دركات الواقع ليصعد ، ويرى النجم فى أعقاب الليل وإن حلكت جنباته واضطربت مشاعله على عصف الريح . فالشاعر يعانى واقعه ليصعد على حطام مثاليته . فلا هرب ولا استبدار . وهذا ما يفرق بين تنصل الرومانتيكى فى أحلامه وبين مواجهة الواقع النفسى

— ٢٣٥ —

ومعاناته كما هو لدى الرمزین أو ذوی الوجدانات الاجتماعية الإنسانية علی حسب ما یدلهم إلیه صدقهم فنیاً وواقعياً فیما بینهم وبن أنفسهم .
وإلی أمثال الشاعر — من یجوبون بفکرهم الواقع لیسموا علیه — یتوجه « بودلیر » فی قصیده له عنوانها : « الرحلة » نهدی إلی المؤلف منها هذه الآیات :

« أیها المسافرون المثیر والدّهش : أیةُ حکایا نبیلة ..

نقرأ فی عیونِکم العمیقة کالببحار

أرونا علب ذکریاتکم الثریة .

حُلّی الأعاجیب المصوغة من النجوم والأثیر .

نریدُ أن نسافر بلا بخار ولا شراع .

فدعوا ذکریاتکم فی أطرها من الآفاق

تنسّمُ علی أفکارنا المحدودة کالأستار ..

لتغمر بالبهجة مضیق سجوننا .

وقولوا : ماذا رأیتم ؟ ..

ولم أرد إلا مصاحبة القارئ فی هذه الرحلة الوجدانية ، لیقف علی أصالة تجاربها ووحدة دلالاتها فی دقّها . وحسبه أمانة علی الجهد الفنی ما سقت من شواهد علی ما قلت . أما التحلیل الفنی للصور ، وأما موسیق الدیوان واتساقها مع التجارب ومدى ما وفق فیهِ الشاعر فی صنوف تجاربه علی اختلافها فلا أخوض فیها الآن . وحسبى أن أشید بالجهد الفنی وأصالة الصور ، وعمق لائحامات فی أكثر تجارب هذا الدیوان الطریف الأصيل .

الفجر آت

الديوان (١) تصوير لما ساء الشاعر ومشاعره في خارج وطنه الصغير ،
ما بين ماض وطني حافل مشبوب وحاضر حائر مترقب ، ومستقبل طموح
لوطنه والوطن العربي الكبير ، مؤمنا أن عليه واجبا في تصويرها يعادل
الواجب للوطى في تكريس جهوده لها ، وأن عليه أن يجلوها في وضوح
يوقظ الوعي ويزلزه ، دون أن يمس مناطق اللا شعور الرمزية :

ينهلُ شعري من دى كلما أعوزه المدادُ في الركبِ
جَبَلْتُ هذا الشعرَ من خافقي من شامخ يهزأ بالصلبِ
يسخر بالطاغوت في مجده لأنه يؤمن بالشعبِ
وفى هذه الغاية الغنية مجد يحرص عليه الشاعر حرصه على بناء المجد الوطنى

المجدُ أن تحيا الذى كتبت
يُمْنَاكَ فى صَبْرٍ وفى جَلَدِ

والباذلون دَمًا لما كتبوا
شعلُ تنير مدارك الأبدِ

فالشاعر يومن بالصدق الفنى والواقى ، ويعيش تجاربه ، ويعانها في
واقعه .

والقصائد فى مجموعها تبلور حول تجارب رهيبه قلما تحفل بها الحيات

(١) الفجر آت : ديوان للشاعر العراقي هلال ناجي

الكثيرة ، يحكيها الشاعر طوراً في أساطير يخلقها ، لها طابع القصص وضراوة
الواقع المروع مثل « أقصوصة كف مملودة » (الديوان ص ٤٥) ومثل
قصيدته « حسين في ليلة العيد » التي يقول فيها :

« كالسنونو فقد العش الظليلا — كالأقاصي حرمت ماء وظلا وأصيلا —
كالأغاني بكى العازف لما قيل غيلا — كالضحى إذ ضيع النور الجميلا —
كان يبدو لي « حسين » ليلة العيد الصغير .

ورداً لم يجدد — وعلى البيت من الحزن طيوف لم تبدد — وعلى مقلة
أمه — ألف دموعه — وأبوه .. كسرت يمانه في المنفى الأخير .

أخته تسأله أين أبونا يا حسين ؟ فيجيب — وهو دون الرابعة — برعم
أدعت رؤاه الفاجعة — والذي في السجن .. في السجن الكبير — في الغيابة
السود في قيظ الهجير — جزع الظالم من إيمانه الصلب — فالتقاء بمنى .

يا صديقي وحسين ليلة العيد حزين — ليس في سرواله شيء جديد — ليس
في أurdانه عطر وليد — والنقود قاتل الله النقود — ضلت الدرب لأينى
الصامدين .

يا صديقي أنت لم ترصد دموعاً تنحدر — من جفون لحسين — فوق رفات
اللجين — ترى لوحة شعبي في العيون الزجاجية — في الشفاه القرمزية مثل
عمر الورد — نشوى عربية — يا صديقي .

ومثل قصيدته الرائعة « بطاقة عيد إلى أختي — الديوان ص ٤١ » :

كصلاة من عبر — مثل رشات العطور — مثلاً النجمة في الظلمة تومي
وتنير — مثل رف من سنونو جاء من خلف بحور — هذه الأحرف في الشوق
صلاة من عبر — وهي في العيد بطاقة — تتحرق — تشوق — للقاء الأهل
والأطفال — أواه — وتقلق — يا أختي — هذه الأحرف لو تدرى اشتياق
للقاء — وهي نبع من صفاء — وهي دفقات محبة — فإذا ما لحت عينك حرفاً

لا يبين — فتأكد — أن دمه — لحروف الشوق أصباها الحنين — فاجتمعت في
غير الحرف وانداحت كروحة .

يا أخى إن يسأل الأطفال عنى — قل لهم : إلى مسافر — سأعود —
عندما يأتى الربيع — موعد الزهر والأكام والعطر الوديع — فلماذا مر الربيع
وعلى الأفق ضباب ودخان — وتخلفت هناك — وقرأت القلق المشبوب حباً —
في العيون الحلوة السود الحبيبة — قل لهم : إلى مسافر — سأعود — عندما
يأتى الشتاء — فيطيب السمر — زادنا النار وحب الكسثناء — وحشايا ثمر
البلوط في الليل الطويل — وأحاديث الصغار الممتعة — عن أقاصيص و أبي
زيد الهلالي ، يا أخى .

وإذا ما حل عيد — وأنا محض خيال في البعيد — قل لهم : إلى رحلت
— لألهم — أنجم الليل وأسهم — في انبثاق الفجر في ليل العروبة .
وإذا طال ارتحالي وغياي — وعلى أوجه أطفالى الصغار — لاح يتم —
رسمته أين لم تعرف الدلة يوماً — لا تدع أدمعهم تلثم تراباً — فالدموع الغاليات
— هى كالأنجم منهاها السماء — ارشف الأدمع عنى بشفاهاك — فهى بمض
الأمنيات في اغترابي — ثم قبل .. قبل الاطفال عنى يا أخى .

وطوراً يخوض الشاعر هذه التجارب مباشرة في مناسبات وذكريات
وطنية كقصيدة « عبدالوهاب — ص ٢١ » ، والصامدون — ص ٧١ ،
العدل في الورق — ص ٧٤ ، والأخيرة استوحاها الشاعر عندما وقف في
قاعة المرافعات في محكمة العدل الدولية في لاهاي وسمع الدليل يشير بيده إلى
موضع في القاعة ويقول : هنا وقف مصدق وترافع وكسب قضية نفظ
بلاد ، يقول في آخرها :

مرّت بخاطري الرؤى رقافة

فعجبت كيف تقلّب الأقدار

هدم الطغاة ملاذه فأجابهم

وعلى الجبين توقدُ موار

- ٢٣٩ -

بقي بأكباد الجموع أقمته

لا النار تدركه ولا استعمار

الفارس الملهور يمشغ قیده

يا ضحكة الأقدار حين تدار

ويقهقه الظلم المبير

بل أنت في وهم مشير

القيد للشعب الصغير

والسجن للرجل الكبير

والعدل في الورق الاثير

وتبلغ القصائد مدى بعيدا في الجودة حين تثور عواطف الشاعر حافلة
بمشاعر الأسرة والولد والنأى عن الأهل فيقول في قصيدته « رسالة إلى
أبني » :

أنا يابنية متعب	أضوى البعاد هدير لحي
عيني على الفلذات لا	أسطيع أحضنها بعيني
أبنيق عاد الرقاد	منابذا قلبي وجفني
وغدت كالشلو الطريح	يتوه في الظلمات ظني
الله يعلم أنني	كالطود للزمن المعنى
لولا صغار لم أزل	أضنى لبعدهم وأضني
يا ناعمين بموطني	أواه من فرط التجني
أبلام رب المكرمات	وقد نبا سيف التمني

عَلَّمَتْهُمْ ضَرْبَ الْحَدِيدِ فَضَاعَ فِي الْبَلَاهِينَ فِي
وَتَنَكَّرَتْ زُمُرُ الصَّبَا لَصَارِبٍ فِي كُلِّ مَثْنٍ
أَبْنَيْي طَلَعَ الصَّبَا وَغَابَتِ النُّجُومَاتُ عَنِّي
وَرُؤَاكُم حَتَّى الرَّؤْيِ فَزُرْتُ مَعَ الظُّلُمَاتِ مِنِّي

وتكتسب هذه العواطف الدائمة في مساقها من واقع حياة الشاعر جلالات
يسمو بها عن لوحات الحب المألوفة ، لأننا نشعر أن حبه لأهله ووطنه مأساة
من داخل المأساة الكبرى ، يشف فيها الحب الصغير عن الحب الكبير . وفي
كلتا الحالتين تنهل عاطفته من حرمانها رياءً خصباً فهو من ناحية يتغنى بآلام
وفراقه في الكفاح غناءً للريح إلى القلاع تحفل بها لتدفعها في طموح إلى المرفأ الأمين
ومن جهة أخرى يعبر عن التياحه في غربته بعيداً عن الأهل والرفاق . والمأساة
الخاصة والعامة تدعم كلتاها الأخرى . ومن ثم نحس بجلال التجارب في
طبيعتها ومن داخلها ، حتى في قالبها التقليدي الرصين مثل قوله :

ولكنْ أَبَيْتُ مِنْ الرِّضْوَا لظالمٍ
طِبَائِعُ جَشَمَنَ الطَّغَاةِ الْمَصَاعِبِ
وَيَأْنِي ضَمِيرِي أَنْ يَدُلَّ لِمَعْشَرٍ
شَرَوْا عَرَضَ الدُّنْيَا وَبَاعُوا الْمَذَاهِبِ
مَذَاهِبُ لِلْأَحْرَارِ كَالنُّورِ فِي الدُّجَى
يُخِيلُ غِيَابَاتِ اللَّيَالِي كَوَاكِبِ

م بحس بحدة الشعور من خلال هذه المعاني التليدة ، فالمذهب الفكري
مبدأً وعقيدة لا يشري بمنصب ، ولا يهدد صاحبه باغراء .

والديوان كله إيمان بالوطن وإيمان بالعروبة ، وعاطفة فياضة مرهفة
تجاه الأحداث ، دون أن تباؤس أو تستسلم ، بل تفيض حيوية وتفاؤلاً وثقة

بالمستقبل مها كان مليئا بالنابا والعقبات . ويتجلى هذا التفاؤل في الأمل ، وفي الشعور بجمال الطبيعة التي يستملئ منها صوره ، ويسوقها في أحلك الأحداث ، ويمعن فيها حتى لتتراءى فيها رتبة في خلال القصائد المختلفة ، وهذه الرتبة لوحظت لدى شعراء كبار مثل طاغور وهيجو ، ولكنها ذات دلالة على الشعور بالحياء بجمال الطبيعة وعلى عزيمته تراءى مبتسمة في مدح الكوارث ، تستعذب أربيع الماضي وترى أشعة الفجر ، فجر المستقبل من دجناته وذلك من خلال توالي صور الزهور والعبير والروض والليل والنجوم والقمر والنور والظلام الكثيرة المنبئة حتى في قصائد الرثاء :

في عبق الزهر أحاديثنا	يشتا قُ لويلثما الفل
قجر سخي النبع من عطرها	كدفقة الأطياب ينهل
همساتنا تنساب في ليلنا	فتبسم الأنجم والليل
فللغدير العذب أهزوجة	وللندى ماخطف النحل
وأنت يا وهاب في ليلنا	طلائع للفجر أو طل

* * *

كنت كمن يزرع أرياضنا	بالأمل المعشب بالحب
وحين غيببت كنجم هوى	صرت نشيدا في فم الشعب
فيا رفيق الفكر قد نلتقى	في نجمة من عالم رحب
الموت لن يرهب أمثالنا	فالقمة السماء في الركب
والجبل الشامخ في مجده	ينهل من إيماننا الصلب
كنت وكنا في الدجى نحلم	لكن سقينا المعجزة في الدرب

وقد طفت هذه الصور البهجة المتفائلة على البعد الإجتماعي للقصائد ، مثلا قصيدته في بغداد . بغداد فيها قبلة من شذى وكعبة من سنى ويلم

جراح والفجر والليل ومناظر الطبيعة فيها والأزهار والمطر والسحاب
« الديوان ص ١٧ » ولكن الشعب ومشاعره ، والتاريخ وجلاله ، والإحساس
بأعماق الأحداث أو صنوف الوعي بها تكاد تكون غائبة في الصورة الكلية
للتجربة . انظر كذلك قصيدته « عروبي — ص ٢٤ » فيها الشعب صدر يغني
في فرح ، ويؤمن بالرخاء ، مما يجعل الحواطر تطفو على سطح التاريخ .

وعلى الرغم من أن الأستاذ هلال ناجي ينفر من الرمزية مذهبا ومبدأ ففي
قصائده بعض صور إيجابية غنيت بها القصائد وازدادت عمقا مثل قوله :

ومضى يفترش الأرض ومن مَدَمع الليل يصوغ النجم فجرا
وكقوله :

ياسائرين مواكبا والفجر مُنتحر غريق

ثم وسيلة تجسيم التجريدات وهي وسيلة رمزية كقوله :

لينحر الضياء من جديد ، وقوله : القنبل يطمس صرخاته ، وتضيق
الصرخات الطفلة . وكذا هذه الصورة الإيجابية العميقة في مقابلة الظاهر
الحسي بالأعماق النفسية الحياشة كالبحر على أثر رؤية اللمعة تطمس الحرف
وهي اشارة حية للعاطفة الباطنة : « فإذا ما لحت عينك حرقا لا يبين » .

فتأكد أن دمعة — لحروف الشوق أصباها الحنين — فاستجمت في
صبر الحرف وانداحت كهوجة .

وكذا تراسل الحواس في هذه الصور : النور مات على الطريق ، الأمل
المعشب بالحلب ، وهي وسيلة رمزية أيضاً .

والديوان بعد ذلك جديد في جوهره وفي نوع المشاعر التي يصورها وفي
أصالة شاعره ، وهو يضيف جديداً إلى التراث الشعري الحديث ، في نوع
التجارب التي يعانها الشرق العربي وفي صنوف من تصوير للتضحيات ولآزمات
الوعي من خلفات الماضى التي تعترض التقدم الثوري الحار في سبيل إشادة
صرح العروبة الكبير .

الأرغن

نعد ديوان (١) الأستاذ حسين عفيف فتحاً جديداً في الأدب العربي ، إذ هو ضرب من الشعر العربي الحر ، غير المقيد بقافية أو وزن في معناها التقليدية . وقد سبق فيه الشاعر إلى نوع من التجديد في الشعر قد يكون النقد العربي — بعد — غير مهيأ لاستقباله ، خاصة والمحركة بين ما سموه الشعر الجديد والقديم لما تخفف حديثها بين فريقين النقد المتصارعين ، في حين أن هذا الشعر الجديد — موضوع الصراع — لم يزد على أن أحل بالموسيقى التقليدية فيما يخص الوزن ، أى مجموع التفعيلات في البحور الموروثة ، واحتفظ في الوقت نفسه بالإيقاع التقليدي ، أى وحدة الوزن ، وهى التفعيلة ، فبالأجمال الضرب من الشعر في ديوان الأستاذ : حسين عفيف ، وهو لا يتقيد بما عهدناه في الشعر من وزن أو إيقاع ، ولا يتخذ أساساً لإيقاعاته التفعيلية الموروثة أو الإيقاع المأثور ؟ !

ولعل الأستاذ حسين عفيف قد استجاب في ديوانه لروح الشعر كما نفهمه في العصر الحديث ، ألا وهو التصوير للمشاعر ، أى إيرادها في صور تبعدها عن التجريد من ناحية ، وعن السرور والتعبير من ناحية أخرى . ولا قيمة للموسيقى في هذا المفهوم ، إلا بمقدار ما تشد من أزر هذه الصور ، وتضيف إلى إحياءاتها . وبهذا نفرق بين النظم والشعر . فإذا توافرت موسيقى الكلام وخلا من التصوير فإنه يكون نظماً لا شعراً ، في حين لو توافرت روح التصوير للنشر وخلا من الموسيقى التقليدية فإنه يكون قد توافرت له روح الشعر ، وقد فطن إلى هذا التفرق أرسطو في القديم ، فقرر أن روح الشعر يتمثل في المحاكاة

(١) الأرغن : ديوان للشاعر حسين عفيف

واعتقد بأن المحاورات السقراطية شعرية الطابع ، وهى خالية من النظم ، ثم أضاف أنه « لو نظم تاريخ هيرودوتس لظل تاريخياً » .

على أننا نجاوى الصواب إذا اعتقدنا أن الموسيقى لا قيمة لها فى قوة التصوير والاحياء بالمشاعر . ولكن من الذى يستطيع أن يزعم أن هذه الموسيقى مقصورة على الأوزان الموروثة فى الشعر القديم ؟

وقديما فطن نقاد العرب إلى قيمة هذه الموسيقى فى الكلام غير المنظوم . فلحظ الحافظ — تبعاً لأرسطو — قيمة الإزدواج فى جمل الكلام ، وعقد أبو هلال — فى كتابه : الصناعتين — فصلاً خاصاً بهذا الإزدواج ، وقسمه إلى ما هو متعادل الأجزاء فى الطول ، وإلى ما هو متقارب الأجزاء ، وفى الحالة الثانية ينبغى أن يكون الجزء الثانى هو الأطول . ومثل له من القرآن الكريم : « ولستم بأخذية ، إلا أن تغمضوا فيه » ، « وإنه هو أضحك وأبكى وإنه هو أمات وأحيا » . ومن ذلك ما ينص عليه قدامة بن جعفر فى مقدمة كتابه : « جواهر الألفاظ » فيقول : « وأحسن البلاغة الترصيع والسجع واتساق البناء واعتدال الوزن . . » . ويقصد بالترصيع أن يجعل الشاعر أو الكاتب — على السواء — مقاطع كلامه متساوية الألفاظ فى البناء ، متوافقة فى الانتهاء ، مع مقابلة الأجزاء ، والاتفاق فى وزن الكلمات فى كل جزأين ، أو فى مجموعة الأجزاء ، أما اعتدال الوزن فيقصد به اتفاق كلمات الفواصل فى الوزن فى الكلام المثور ، ويمثل له : « اصبر على حبر اللقاء ، وقصص النزال » فكلمة اللقاء والنزال على وزن واحد ، وإن لم يتفقا فى مقطعها . ويسمى قدامة ذلك وزناً فيما يخص النثر . ومعنى ذلك أن هؤلاء القدماء يقررون نوعاً من الوزن فى النثر ، ويمدحونه بأنه يشد أزر المعنى ويساوون فى قيمته بين الشعر والنثر .

لم يقصدوا هم أن يدخلوا الكلام النثرى — الذى توافرت له محسنات الوزن الذى ذكروه — فى نطاق الشعر ، لأن مفهوم الشعر عندهم كان مقصوراً على النظم التقليدى فحسب . وقدامة نفسه يعرف الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى .

والمسألة الآن هي أنه ما دمتنا قد اعتدنا بأن الشعر هو التصوير ، وأن الموسيقى تابعة لهذا التصوير ، فلم لا نطلق معنى هذه الموسيقى ، بحيث تشمل الموروث منها وغير الموروث ، حتى لو اقتضى الأمر أن نخلق كل شاعر نوعاً من الإيقاع خاصاً به ، لا يتفق والمعهود من الوزن كما ورناءه ، على أن ينجح الشاعر في إثارة شعورنا بصوره وموسيقاه ؟ ومقياس ذلك النجاح موضوعي أيضاً ، إذ لابد أن تتوافق موسيقى الكلام مع الصور المثارة .

وقد أثبتت هذه المسألة في النقد الأوروبي منذ الرمزيين . فقد أراد هؤلاء أن يفسحوا مجال الموسيقى في الشعر ، لا إسبانية منهم بقيمة هذه الموسيقى فيما يخص قوة الإيحاء التصويري ، ولكن لتوثيق الصلة بين التصوير والموسيقى على نحو يتعمق فيه الشاعر في الصورة الشعرية ، ويخلق لكل صورة موسيقاها بلون تقيد بالمعهود من الوزن . ومنذ الرمزيين كثر في الإنتاج الشعري العالمي ما سموه : الشعر الحر . ولكل شاعر في هذا الضرب من الشعر نوع من الإيقاع خاص به ، يبتكره ، ويوثق صلته بصوره الشعرية وتجاربه .

ولسنا بسبيل التعرض لهذه القضية وشرحها ، ولكننا عرضنا موجز تاريخها لنقرر ما أسفرت عنه من إنتاج شعري عالمي من نوع يتجاوز كثيراً — في مجال التجديد — ما يطلق عليه نقادنا وشعراؤنا المحدثون : الشعر الحر ، إذ أن هؤلاء يقصرونه على الشعر المقيد بوحدة الوزن — وهي التفعيلة — دون عدد هذه التفعيلات ، كما سبق أن أشرنا .

وكثير من الشعراء الغربيين لم يأتوا إنتاجهم تجارب شعرية غزيرة من نوع الشعر الحر ، في معناه الأوسع ، أي الذي لا يتقيد بوزن ولا قافية في معناها الموروث .

ومن كبار شعراء الشرق الذين ساروا على هذا النهج شاعر الهند الشهير رايندرا نات تاجور . وقد تأثر به الأستاذ حسين عفيف — في ديوانه الذي نعرضه — صنوفاً من التأثر في قالب شعره ، وموضوعات تجاربه وصوره ، كما تأثر به في تطور حياته العاطفية ، وهو تطور تتجلى فيه وحدة الديوان .

ويذهب شاعرنا مذهب تاجور في ضرين من الصياغة : فهو يتحرر من الوزن والقافية في كثير من القصائد ، وبهذا بدأ تاجور شعره الحر ، في حين يلتزم شاعرنا نوعاً من القافية في قصائده الأخرى ، ويقلب هذا الالتزام على الشطر الثاني من ديوانه ، وهذا هو ما انتهى إليه تاجور في شعره كذلك .

على أن من الخطأ أن نزع أن شاعرنا تحرر من الإيقاع على إطلاقه ، فإن له إيقاعاً خاصاً به لا يتبع فيه التفعيلات أو الأبحر التقليدية . وفي هذا الإيقاع الخاص تمثل موسيقى الشاعر . وقد سبق أن قلنا إنه يسير على حسب ما اتبعه كثير من الرمزيين في الغرب وفي الشرق .

وكان شاعرنا يألف أن يسير على درب مطروق من الأوزان التقليدية . التي قد تصرف القارئ عن مغزى التصوير ومرماه إلى الهيام بالموسيقى الظاهرة والنغم السافر الذي قد ينفصل عن التصوير ، فيصبح به الكلام نظماً خالياً من روح الشعر .

على أن بعض القصائد في الديوان تحفظ بإيقاع يكاد يكون هو الوزن التقليدي ، ولكن شاعرنا يعتمد أن يغير معالم الوزن التقليدي في هذه القصائد بعض حروف أو حركات قليلة ، تزيد على الوزن التقليدي أو تنقص منه . ولنضرب مثلاً لذلك ببعض فقرات من قصيدته الحادية والتسعين ، وهي نشيد زنجية تقول فيها :

« بليل أجفائي كم أغفت قلوب . ولظل أهدابي كم أغفت
مهج . عشقت بنات الغاب .

بين الدغال نشأت . ومع الوحوش شببت . في نداء الغاب

هجرتموه قديماً . وذُبتُم إليه حنيناً . وهيهات ينسى

الغاب

تلك العقول الواعية . تطوى غرائز غافية . دانت بشرع

الغاب .

— ٢٤٧ —

فالفقرة الأولى تتردد موسيقاها بين مستعلن (مع ما يمكن أن يدخلها من حاف وعلل وبين متاعلن ، ثم يختمها الشاعر بوزن : مفعول .

والفقرة الثانية تسير على نظام مستعلن (مع ملاحظة ما يمكن أن يدخلها كذلك من أنواع الحذف التقليدية) ثم فعلات ، ثم متاعلن فعلات ، ثم مستعلن (التي تصير متعلن) ثم مفعول ٥

ولو حللنا الواو العاطفة من الفقرة الثالثة لاستقام وزنها على نظام مستعلن فعلاتن (مرتين) ثم مستعلن فعلان ٥

وتتردد موسيقى الفقرة الأخيرة بين مستعلن ومتاعلن وفعلان .

في القصائد ، إذن ضرب من موسيقى تقرب الأوزان التقليدية ، ولكن الشاعر ينكر معاملها ، لتصير غير ملحوظة إلا بالتأمل ، كمن تؤثر من داخل الصورة لا من خارجها . ويتمثل تنكيره لها — كما رأينا في الفقرات التي ذكرناها — في تغيير بعض حركاتها أو إضافة بعض حروف إليها ، كما يتمثل تنكيره لها كذلك في كتابتها على شكل أسطر وقفات لنفس السبب الذي ذكرناه : فالقصيدة الخامسة بعد المائة يكتبها الشاعر هكذا :

رقص الغيد على ناي فما للذراعى تُحَرِّمُ الخَصِرَ النخيل
وتكحلن بأحزاني ومانهلت عيناى من جفني كحيل.

إن يميل للزهر غصن فاذكروا أن لي في أضلعي قلباً يميل.
يشتهي الحسن ويهوى لثمة في ربي الروض على الظل الظليل

فهى في الديوان على صورة أسطر نثرية ، وقفات . على الرغم من أنها موزونة على تقاعيل بحر الرمل ، فيما عدا السطر الثالث فإن موسيقاه تستقيم على بحر الرمل لو أن الشاعر استبدل بكلمتي : « على الشوك » تعبير : فوق أشواك : أو عبر أشواك ، مثلاً .

ومن أجل السبب ألقى شرحناه كذلك ، يكتب الشاعر بعض قصائده في صورة أسطر وفقرات ، في حين أنها مستقيمة كلها على حسب الوزن التقليدي ، وذلك لتصرف القارئ عن تتبع الموسيقى والتعلق بها لذاتها ولكي تعمله على تركيز انتباهه في الصور وتتابعها وموسيقاها الداخلية . وذلك كما في القصيدة التاسعة والأربعين ، وهي كلها على بحر الرمل ، ولكن الشاعر يكتسبها على طريقته ، ومنها :

أنا في الأخراج راع وهي مثلي راعية . قد زهدنا
كل تاج مذ لبسنا العافية .

إن صحا الطير ضربنا في البراري النائية . فهبط عند
سهل أو صعدنا رابية . حيث ترعى حَوْلنا الأغنامُ فرحَى
لاهيّة . من خراف تتبارى أو نعا ج ثاغية ..

وكذلك القصيدة الرابعة بعد المائة ، وهي مستقيمة على بحر المتقارب ، وهي من جيد القصائد في الديوان ، ونذكر نموذجاً منها ، على طريقة الشاعر في كتابه لها :

دعونا الجمال فلم يستجب . فعُدنا بأفئدة تنتحب .
ينم عن الوجد فينا شحوب ودمع يحار ولا ينسكب .
وفي لحظنا نزعة للمغيب وفي شدونا لوعة المكتتب . كأننا
فضى وراء الغمام ونبعث بالبرق بين السحب .

ترانا فتحسبنا هامدين كما قرأ بعد الوثوب الحبيب .
وما نحن إلا زهور تجف وتحفظ من عطرها مذهب .
إذا الليل حرك فينا الحنين تفجر من دمعنا مانضب .

وفى الإيقاع الخاص بالشاعر ، يحرص هو على نوع من الازدواج فى الجمل ، وعلى توافر نوع من الموسيقى فى داخل كل فقرة ، مع تقابل فى المقاطع و اتفاق الكلمات فى الوزن ، أو فى الوزن وحروف السجعات القائمة مقام القافية . إقرأ مثلاً هذه الفقرة من القصيدة الثالثة عشرة :

« أَرَأَيْتَ إِلَى أَنْكَ زَهْرَةٌ تَرْفُ . وَأَنَّى فَرَاشَةٌ تَرْتَعْشُ .
رَفِّىْ إِذْنَ وَأَحُومَ . وَلَنُوقِدَ النَّارَ حَوْلَنَا . فَمَنْ الْخَلِجَةُ يَنْبَعِثُ
الْدَفْ . وَمَنْ الْخَفِيقَةُ يَنْبَعِثُ السَّنَا . »

وتتعدد وسائل الشاعر الفنية التى ترفع قصائده إلى مرتبة التجارب الشعرية على الرغم من أنها غير ملتزمة بالوزن التقليدى . وأهم هذه الوسائل - كما وضح من النماذج السابقة - وكما يتضح من معظم قصائد الديوان - هو نيل الألفاظ ، وقوة إشعاعها فى مواضعها ، بحيث تغنى بالقرآن وتطرف ، والتأثير فى التراكيب ، والبعدها كل البعد عن الابتدال ، وازدواج الجمل ، وتناسبها فى بنيتها ، وتوازنها ، وتنوع الأساليب ترفعا عن الرتابة .

ومن أهم الوسائل لدى الشاعر كذلك تنمية التشبيه الواحد تنمية تستنفد كل أبعاده ، حتى ليبنى بعض قصائده كلها على تنمية تشبيه واحد وما يحف به من معانٍ ويتولد عنه من خواطر ، ثم نمو الصور فى حركتها ، وشغافيتها النفسية . فالقصيدة الخامسة مثلا تقوم على تشبيه سواد عينها بالليل ، ولكن الشاعر لا يقف عند هذا الشبه الظاهرى الذى يجعل الصورة مبتدلة ، بل ينمى هذه الصورة ، فلدليل عينها - بما يسطع فيه من اللحظ - ليل مقمر . وهو ليل حافل بالأطيايف : أطيايف الروى الخاوة ، التى توحى بها الليلة القمراء ، وبين هذه الأطيايف يحلو الومس ، على التحديق فى ليل العينين ، كما "تأيسر العاشق بخمر لا يريد منها أن يفنى ..

وكذلك القصيدة الخامسة عشرة ، تقوم على تشبيهها بالغزال الشرود ، ولكن الشاعر ينمى هذا التشبيه فى جميع أجزاء القصيدة ، بحيث يعد به عن

المعنى المطروق . فهو الغزال النافر ، على حين أن له بين حنايا الحب شجرة
وارقة وعين ماء ، ثم يقول الشاعر :

« أئى عطر لعمري يناديك ، فقفوت أثره ، مسكين
لن تقف الدهر عدوك ، لأن العطر الذى ناداك ، فيك
أنت وما تدرى .

« فى عيونك السود ، ومسك فى حواشيك ، فاتن سباك
فيا ويحك يامن عشقت نفسك يا ويحك !
« ليتك يوما تفيق ، فتعلم أن الظل الذى شبه لك
يعدو معك ، وأنكما لن تلتقيا ! فتهتف : وعلام العناء !
ثم تأوى إلى ظلى . . »

ومن الوسائل الفنية كلك ما يفيد الشاعر من الرمزين ، وأبسطها عدم
تسمية التجارب ، وهى وسيلة محبة لأمثال تاجور ، إذ أن الرمزين يعتقدون
أن « فى تسمية الشئ قضاء على ثلاثة أرباع ما فيه من متعة على حد تعبير
« مالارميه » ، وكذلك الإضمار ، وأيسر مظهر له بدء القصائد بحروف
العطف التى تدع للتجربة حوائى يتخيلها القارئ دون تحديد لمعالمها ، ثم
تواجه الأضداد فى المقارقات التصويرية ، وكذلك العبارات الإيحائية المطروقة
الدائمة فى مغرب الشمس ، والسماء المزروعة بغاب الشهب ...

تلكم أهم المسائل الفنية التى بها صار الديوان شعراً حراً ، أما تجارب
الديوان التى تكشف عن وحدته وأصالة فى موضوعاته ، فإن قضايا هذه
التجارب تدور فى أكثرينها الغالبة على الحب ، فلا يتغنى الشاعر بالطبيعة
بقية الديوان وسيلة لتصوير مقائن المرأة ، وما يحتاج بنفس الحب تجاهها .

حب الشاعر أيقورى نعم ، يذكرنا فى مطلع ديوانه بالخيام الذى تآزر
به شاعرنا ، ولكننا لا نلبث أن نرى — على توالى القصائد — أن الشاعر صورة

أخرى من « دون جوان » على حسب ما يصوره ترمودى مولينا الأسباني في مسرحيته : « خادع أشبيلية أو نديم بطرس » ، فهو يبدو لاهياً نهما بالملكات ، والجمال أينما وجدته ، منطلقاً مع عواصف الهوى . مذهبه الشرك في الهوى لأنه موحد بالجمال ، لا يعرف الغيرة ، ينسى المحبوبة كما نسي غيرها ، فالنساء كثيرات ، ومحجوب اللرب بقيقثارته « فسرعان ما يرجع بحب جديد ولكن وراء هذا الظاهر اللاهى نفساً آسية ، لأنه ينتقله الدائم في الهوى ينشد سعادة لا يجدها :

« حيران يبحث عن عقب منهم ، وكلما ضله جن قلبه ، وما عن شره بدل في الغيد . ولكن عسى أن يجده » .

وحين يجد حبه يشكو جراحاً طالما أثخن بها قلوب الغيد ، ويلد للهوى ويعترف بعواصف الغيرة . وبالوفاء في الحب . وهو في كلتا حالتيه بالس . سواء كان المحب أم المحبوب . كأنما كل إنسان يسأم العذاب في الوجود . ليكفر عن ذنوب اقترفت في حيرات سابقة فهل يكون القبر بعد هذا التكفير بدء عهد سلام ، يحس المحب في الغمض فيه براحة النسيان ؟ (قصيدة النسيان ٢٧) .

وفي المرحلة الثانية من مراحل إدراكه للحب ، يهيم الشاعر بالحلم القنوع العف ، يفضل فيه البعد على القرب لإبقاء على قداسة العاطفة . ويعاني عواصف الغيرة ، ويؤثر الوفاء للجمال في ذاته . فعبادته للجمال من عبادة الله . فمن حاله صدرنا وإليه نعود (انظر قصائد : ٢٢ ، ٩٩ ، ٤١ ، ٤٤) .

ويختصر الشاعر مراحل تطوره في القصيدة الثامنة عشرة بعد المائة ، إذ ينتقل من مرحلة الآخرة والولوع بالأخذ دون العطاء ، إلى مرحلة الإيثار والبدل ، ويرجع ذلك إلى نوع من فلسفة تتصل بالتناسخ والتوحد في عاقبة الأمر مع الله :

« لقد تطورت صفاتي من مخلوق يأخذ إلى صفات الخالق الذي يعطى ولا يأخذ وكان ذلك ثمرة . رحلتى للعنبر التي ماجتها إلا لارتقي عما كنت .

« إننا سلخنا من الله لنعود إليه فنكونه . ومن لم يصل في دنياه فسيكرها
تجربة . . . »

والتوحيد والتناسخ كلاهما مما تشف عنه أشعار تاجور ، كما أن الحب
في معانيه السكينة ، ومنها المعاني التي طرقتها شاعرنا مما يصوره كذلك تاجور
ولسكن لتاجور فلسفة جمال يفرد بها ، هي استجابة للروح العالمي فيما سماه
تاجور : ثنائية الجمال ، وكان صداها عميقا في شعره ، مما شرحناه في مكان
آخر ، ويخلو منه ديوان شاعرنا . فتأثر شاعرنا بتاجور إذن بمثابة أصداء
لا نعتقد أنها تخطت روحه .

ومن أدلتنا على ذلك عقيدة شاعرنا في « التطهير » ، فهو يأخذه حرفيا
عن فرويد ، ويفغل في نفس الوقت آراء فرويد ومدرسته في إمكان التماسي
بالفراث فنيا أو خلقيا . فعند شاعرنا أن الأنفس تنطهر من رجسها إذا نفثت
في الملاذ العقد (قصيدة ٢٧) فإن نستمتع نتطهر ، « فرح باللهم شهواتك »
احلر أن نتمتع في نفسك . فأنت بذلك إذ تفرح تتعب (قصيدة ٩٢) — وعنده
أن أخطاء الشباب هي التي تمهد لشيخوخة صالحة (قصيدة ١١١) . والحق
أن صلاح الشيخوخة هي توبة العاجز ، لا تطهير فيها . فهي توبة أبيقورية
أيضا إذا صح لنا هذا التعبير . فالشيخ في هذه الحال يجب أن يمنع سواء
نصائح سديدة لأنه يريد أن يتعزى عن حجزه وعن أنه لم يعد قادرا على أن
يكون مثالا سيئا . ونحن هنا بعيدون كل البعد عن تاجور وفلسفته التي يصورها
في شعره ونثره .

ويرى شاعرنا مع ذلك ما يراه تاجور من أن عبادة الجمال من عبادة الله ،
وأن السكون يعانى الألم لانفصاله عن الروح السرمدي حتى يعود إليه بالموت
ولهذا كان الألم طابع الوجود :

« لا أغنية جميلة لا يشيع منها الأسمى ، الذي ينبع في
نفوسنا من عين مجهولة .

« لا زهرة لا يقطر منها الندى ، ولا سرور لا يعبر عن
نفسه بدمعة ينزرفها في صمت .
« لا شيء أبدا لا يدين للألم . الوجود نفسه كان ألما
كبير املد انفصل عن الروح السرمد... » .

ولكن صوفية شاعرنا مجلوبة لم ترسخ أصولها في نفسه . فهي لا تحق
عنده الروعة الرهية من الموت الذي يصفه الشاعر بأنه غوص في الظلام ،
ورجوع إليه ، ونوم لا أحلام فيه ، ووقف أبدي للزمن ، حتى ليتنى في
ظلام العدم أن « يحلم ولو مرة بالحياة » وبينما ينتشى تاجور للموت ، بل
يصجله ، ويراها مرحلة من مراحل الحب ، وتجاوبا مع اللاهية ، ويتصور أنه
عرس الروح ، وأنه بمثابة انتقال الطفل من لدى أمه الأيمن إلى لدى أمه
الأيسر ، نرى شاعرنا يجيد في تصوير الوحشة والرب من الفراق ، وينادى
بالويل من المجهول ، ويتمنى أن لم يكن ، ويأسى أنه سيفقد بموته حتى
الشعور بأنه انتهى . ومن ثم روعة الوداع الذي يسوقه الشاعر في القصيدة
الحادية والثلاثين بعد المائة ، ومنها :

« اليوم ينتهى تغريدى ، فاذكرونى إذا رجعتكم غدا أغاريدي . حان
وقت السوداع فسلام ولا ترقبونى في مواعيدى . أنا ذاهب وشيكا مع
الرياح فلا أنفاس متحيا في أناشيدى . . . » .

وقد سبق أن قلنا إن هذا الضرب من الشعر الذى نقرؤه في الديوان قد
استقر في الآداب العالمية من شرقية وغربية ، ولكن أنسطر ما يتعرض له
من الناحية الفنية أن يهبط إلى السرد أو التقرير المباشر ، فلا يبقى منه سوى أثر
مسيجوع . وقد يحدث هذا لشاعرنا ، وقد يقرنه كذلك بمبالغات تقليدية
لا تشف عن حرارة التجربة ، ولا تنم عن أصالة : « لأقسم بالقاء وعودتك ،
إنى لم أنم في غيبتك . وإن الضنا أوهن جسدى وكسافى فرعا لقلم . . »
(قصيدة ٥٦) - « قدما لقد بت أحسد الحصى الذى تطئته ، وأود لو كنت

في الأرض حصاة ، أو عشباً نما بطريقك ، (قصيدة ١٨) يلتحق بذلك وقوف الشاعر أحياناً عند الشبه الظاهري في الصورة مما لا يوحى بشعور أو يعمق فكرة ، كتشبيه أصابع الحبيبة بأصابع الموز مغروطة (قصيدة ٥٧) والصنايق بالثرابات (قصيدة ٦١) أو النجف (قصيدة ٨٧) ، ثم التشبهات المألوفة التي لا ينمىها الشاعر ، ولا يخرج بها عن نطاقها الموروث ، كتشبيه القد بالغصن ، والشعر بالدجى ، والأفاحى بالثنايا . . .

ومن نواحي القصور في الديوان — فيما نرى — انصراف الشاعر إلى نوع من الترف الذهني في التصوير ، إغراباً وإبداعاً ، دون أن يتصل هذا التصوير بحرارة الشعور ، أو صدق الموقف . ولنضرب مثلاً لذلك موقف فراق في القصيدة الثانية والخمسين ، حيث تسأله جبيته : إذا كرى أنت إذا حان الفراق ؟ فيكون مما يجيبها به :

« . . وما شغلي غيرك ؟ سأذكرك كلما غرد طائر فأبلغني منك رسالة . . وسأقطف الأزهار في الصباح وأضعها في الجدول ليحملها إليك . وأضمخ بالعطر النسيم الساري ليملأ به جوك .

« . . إراقبني في كل شيء . وإنظريني في كل شيء . وإذا مارأيت كوكباً يتهاوى ، فاعلمي أنني خرجت صريع هواك ولا تترقبيني بعد ذلك .

فلا تحس في هذه التوليدات التصويرية المطروقة بمعاناة الفراق ولواعج الشوق . ونعتقد أن في القصيدة شها بقصيدة تاجور الأربعين من ديوانه : البستاني . بل نحسب أنها صدى بعيد لها . ولكن تاجور يصف تهديده لحبيته بالفراق إلى غير عودة ، تهديداً يحنث فيه دائماً ، حتى عادت هي لا تحفل بوعده ، وحتى عراه الشك هو نفسه فيما يقول ، ويضيق هو ألا تكترث لقوله ، ثقة بأنه سيعود إليها عودة المواسم والأفكار والربيع ،

— ٢٥٥ —

تخفى لعود من جديد ، وينصحها أن تلتى بالا إلى تهديده ، احتفاظاً بمظهر
كبريائه الحريح :

« ولكن احتفظى بهذا الوهم لحظة ، ولا تنبذيه في
سرعة القسوة .

« حين أقول : سأهجرك أبداً ، فخذى قولى على أنه
الحق ، ليغشاك هنيهة ضباب ، يهيم على الأهداب
السوداء من ناظريك .

« ثم ابترسى في مكر — ما بدالك — حين أعود من جديد :
وتظهر جلياً دقة موقف تاجور ، وروعة تصويره له ، مما نفتقده عيئاً
في قصيدة شاعرنا .

وبالديوان كذلك رقابة في الصور ، إذ يدور كثير منها حول الورد المتفتح
والحدادول الرقراقة ، وأصواء القمر ، وأنغام الناي ، وغزلان المسك ،
والفراشة والشموع ، والنجوم .

على أنا نرى هذا الديوان — رغم ذلك كله — فريداً في العريية في قلبه ،
ومتانة نسجه ، وأصالته ، فهو أغنيات حية نابضة ، تنساب ودیعة لشوى ،
تترقق أمى ، وتشع حيوية دفاقة وهو بعد مجال معركة متوقعة في لقدنا
الحديث ، لما تبدأ بعد .

في العاصفة

يا إخوة سيقبلون واللبالي مقمره
ويسلكون دربنا مواكباً مستبشرة
طريقهم مَهْدٌ وأرضهم محررة
فلم يروا أننا غرسنا واحة معطره
سوى بذورٍ لم تنزل نائمة مُخدّره
وبعضِ نجوماتِ صغارٍ في الطريق نيرة
فلتذكروا أننا عبرنا ألفَ ألفٍ قنطره .

هذه الأبيات - من القصيدة الأولى في الديوان (١) وهي بعنوان :
« الطريق الثالث » ، تطلعننا على كثير من خصائص الشاعر وخصائص ديوانه
وكثير من أفراد جيله الذين عانوا صعاب الحياة وعبروا جسورها على شظف
من العيش ، وزاد من الثقافة جاهد ينتزع بشق النفس من قبضة حياة مدمرة ،
ويغبط الشاعر لإخوته ممن سيجنون ثمار جهود الجيل السابق في توطئة صعاب
الحياة ، ويضع جهده ، في تواضع أمامهم ، ألا يستقلوه من شباب لم يتأهلوا
مثل ماسيتيا لهم من حياة حرة مبهدة . والشاعر يربط هنا بين كفاح الحياة
وجهد الفنان ، في فترات الضعف والتخلف ، وما قد يشيره نتاجه الخصب من
عناء أو جحود وذكرا . وهذه القصيدة الأولى يرجع تاريخها إلى عام ١٩٥٨

(١) في العاصفة : ديوان الشاعر كيلان حسن ست

وهى بذلك من أحدث قصائد الديوان . ونفترض أن الشاعر قد تطور فكره فيها إلى أن يشرك جهد الفن بكفاح الحياة ويأثّر الشعر رسالة إنسانية ذاتية أو اجتماعية تسمو عن مجرد إرضاء عواطف ذاتية هينة يعيش بها الشاعر بعيداً عن الحياة في كهف الفنون ، كما يعبر الشاعر عن ذلك في إدراك غريب للشعر وقيمه ورسالته في القصيدة الثالثة عشرة من الديوان ، وهوائها « يا شعر » ، وهى من نظم الشاعر عام ١٩٤٩ . وفيها يقول :

الرَّكْبُ يُضْرَبُ فِي الدَّجَى . وَأَنَا مَعَ الْمُتَخَلِّفِينَ
القَانِعِينَ مِنَ الرَّبِيعِ ، مِنَ الْخُمَائِلِ ، بِاللَّارِينِ
النَّاهِلِينَ مِنَ السَّرَابِ ، مِنَ الْغَوَايَةِ ، وَالْمَجُونِ



الراكضين مع النجوم ، وهم على السفح المهيمن
لكن لأجلك قد رضيت ، وقد قنعت بما يهون
وتركت دنياى الحبيبة للشباب . . الكادحين
وشللت كُفَى عن منأى ، وعشتُ في كهف الفنون

ولمّا نفترض تطور الشاعر في إدراكه لثبات القصيدتين ، لأن ديوانه — على صغر حجمه — يدل على جهد فنى ، وتصور سليم للشعر وللخيال الشعري . فليس الخيال في معناه الحديث الصحيح ركضاً مع النجوم ، بل غوصاً في أحماق النفس والحياة ، وليس الشاعر الحديث بشعره متخلفاً مع المتخلفين ، ودون الشباب الكادحين ، منفياً في كهف الفنون ، بل إنه صادق الوجدان ، عميق التصوير ، ونحدر الناشئين من شعرائنا من مثل هذا الإدراك المتخلف للشعر والفنون جملة كما يعبر عنه مؤلفنا في قصيدته السابقة . ونعتقد أن هذا الإدراك من رواسب الماضى المتخلف ، أيام كان يكتب الشاعر للتكسب .

(م ١٧ — دراسات في الشعر)

سائراً على درب مطروق في معانيه وموضوعاته ، بضاعته حصيلة لغوية ونماذج غثة من معانٍ وعبارات تقليدية ، مبلغ طموحه فيها أن يتبع لا أن يتلدح ، وأن يتدل في إحساسه لا أن يفكر ، وأن تكون غايته تسلم الخراء المادى أو عبارات الاستحسان الزائفة الموقوتة دون أن يعبا بالصدق في معناه اللغوى أو الواقعى ، حتى لقد كان يتردد على ألسنة بعض النقاد أن الشاعر أبعد مايكون من التفكير . والحق أن الشاعر يفكر تفكيراً عميقاً ، ولكن في صور ولن نرجع في ذلك إلى فلسفات اشتراكية حديثة تفيض بشرح مايتصل بمسلك الشاعر الفكرى الاجتماعى ، حتى لا يقال إننا نتكلم فيما يختلف فيه مذاهب عن مذاهب أخرى ، ولكن نرجع إلى الكلاسيكيين أنفسهم ، فيها هو ذا « جان لويس جيه دى بلزك » . المتوفى عام ١٩٥٤ ، يقول في إحدى رسائله :

« لا أبحث أصلاً عن استحقاق للمدح بائى أجيد الكتابة . ويبدو لى أن ثم شيئاً أسمى يهدف المرء إليه . . هو اكتشاف حقائق لطيفة دنيئة . . تعجب الناس وتعلمهم معاً . . وفيها يعرف المرء كيف يميز الخير الظاهر والخير الحقيقى . . ثم « لامارين » في حديثه في « مصائر الشعر » ، وهو حديث قدم به لديوانه : « تأملات » ، يقول :

« ويجب أن يكون الشعر فلسفياً دينياً اجتماعياً . . لا تلاعباً بالخواطر ، ولا نزقاً متغماً . . ولكن صدقاً عميقاً حقيقياً صادقاً لأعلى صنوف التصور الفكرى » . ولندكر أنخيراً « تيوفيل جوتييه » ورأيه في رسالة الشعر الإنسانية وهو صاحب دعوة : الفن للفن — وهى الدعوة — التى اتخذ في فهمها كثير ممن تصدوا للنقد عندنا ، عن جهل أو سوء قصد ، فرأوا فيها دعوة إلى تجريد الشعر والأدب عامة عن كل غاية ، ومعنى ذلك أن يكون العمل الأدبى عبثاً ، لأنه لا معنى أبغ من القول بأنه العمل المجرد من كل غاية ، وقد بينا في بحثنا الأخرى أن هذه الدعوة بقصد بها الترفع بأسلوب الأدب وغاياته عن الدماء فيتوجه به إلى الصفوة عن قصد وإلى غاية . يقول تيوفيل جوتييه في بعض أشعاره :

« سواد الناس كالماء ينحسر عن القسم العالية ، إذن — دون أن يتبدل الجهد عبثاً لإرضائه — لا تقم معراجاً له نحو الفكرة العسيرة » ولكنه يجيب في الجزء الثاني من ديوانه ، من سألته : « فيم تكون نافعاً إذا كنت تحمل ؟ فيقول : « دع جبهتي الشاحبة تستند إلى راحتي ، ألم أفجره من باطنى — حيث تسيل روحي — نبعاً ثراً ، كي يرده الجنس الإنساني ؟ »

ولمّا نبهنا إلى خطورة الإدراك السابق ، لأثره المذهب في كثير من إنتاج شعرائنا الذين تقصر بهم ثقافتهم الإنسانية والفنية عن إجادة التفكير والتصوير في وقت معاً ، كما تكشف عنه روائع الشعر العالمي ، حتى لو كان موضوعه خاصاً عابراً ، وكما تدل على ذلك اتجاهات الشعراء العالميين ، حتى الرمزيين منهم ، وهم الذين يتجهون كذلك بشعرهم إلى الصفوة من المثقفين .

على أن الأستاذ كيلاني — وإن كان قد تأثر نوعاً من التأثير بالإدراك التقليدي في بعد الشاعر عن التعمق في إدراك الحياة والتفكير فيها ، مما سنشرح تبيحه في الديوان بعد قليل — فإنه قد تخلص ، أو كاد من التبعية في التصوير الشعري ، وفي موضوعات القصائد ، لأن ديوانه تجارب عاشها ، وعانها وشارك بوجدانه أو بتفكيره فيها .

وقد توافرت للشاعر وسائل التصوير اللغوية . فهو متمكن من لفته ، قادر على تطويرها لما في حوزته من صور ، بارع في موسيقى التعبير ، ينفذ في صوره فتزيدها حياة وقوة فيما وفق فيه من تجارب ، سواء التزم فيها الوزن التقليدي ، أم لجأ إلى تغيير الإيقاع ، وسواء وحد القافية في القصيدة كلها أم نوع فيها بين مقطوعات القصيدة الواحدة .

وأدق خصائص الشاعر الفنية تتجلى حين يلجأ إلى تفاصيل الواقع في صياغة الصور ليبني عليها القصيدة . وهو في هذه الحال لا يلجأ إلى الحلية اللفظية ، أو للصور الصاخبة ، بل شئون الحياة اليومية ، ومظاهرها العادية ، فيجعل منها لبنات جزئية لبنية التجربة الفنية ، وقد يعمد إلى نوع من المقارقات

في الصور الجزئية المبينة على ملاحظة الواقع المحض ، كقوله في قصيدة «أمل» ،
بصور عزلته ، وإفقار نفسه :

فجمعت نفسي ، وانتحيْتُ ، قبعتُ في ركن قصي
أحصى الذي أبقى ، فما أبصرت شيئاً في يدي
فصمتُ ، من حولي الحياة تضج كالسيل العتي
كالسوق في قلب المدينة ، لا تكفُّ عن الدوي
ويدي تبعثر في التراب ، تجسُّه في غير وعي

وتظهر أصالة الشاعر التصويرية أيضاً حين يمزج بين الوسيلة الفنية
السابقة ، والتكرار المعبر في موضعه ، ذي الدلالة النفسية وذو الطابع
الحركي ، مع التعداد ، مجرد التعداد للجزئيات الواقعية التي تضيف إلى
الصور وتنمّيها في حركتها . ونمثل لللاك بأبيات من قصيدة «أغنية عمل» ،
وفيها كذلك مفارقة بين الحاضر المجهود ، وفجر البعث القريب كظلمة
للنهضة الاشتراكية :

ولكننا قد حططنا القيود ، فأصبحت حرّاً فأصبحت حر
وتسمع من خلفنا أغنيات ترددها حنجرات أخر :
سنجني الثمر ، سنجني الثمر
ويعبر من فوقنا سرب طير ، يسقسق أغنية في الأثر
وتحنو علينا غصون الشجر
وتمسحها نسمة باليدين ، فتلقى إلينا ببعض الثمر
غداً يا شجر
سنحفر قربك نهراً كبيراً ، لتبسّط ظلك فوق النهر

- ٢٦١ -

وحين تلوح لنا من بعيد أشعة نور
وتسمح في البعد ضجة عرس كبير ، كبير
وصوت معاول تبني الحياة .
وقرقة ، وحديد يدق
وناس ، وجوهم الصامتات تسح العرق
فيبتسم الرقعة المتعبون
وترتفع الضجة ، البانية
وتقويسة الأظهر الحانية »

وهذه القصيدة في بنيتها ناجحة ، ويقوم بناؤها على مقابلة بين الحاضر
الحاهد الآمل والمستقبل الرغد المرتقب ، وتبدأ بحوار بين الفلاحين يم
عليه يأس يترجح ، وتختم بسيطرة الآمل ، قدمهد له الشاعر ، ينمو باطنى
من وراء التصوير لتفاصيل بناءة نفسية . وفي نفس القصيدة كلكل وسيلة
فنية تصويرية أخرى : هى استعمال الألفاظ الدارجة ، ولكن في موقع
تصبح به سمة شخصية في التعبير عن ملامح نفسية ، لعمقها في واقعيتها في
الأداء ، ككلمة : « بالصراحة » ، في قوله :

« فبعد غد سوف ننشئ واحه

وواحده ..

وواحده ..

لينعم أولادنا بالحياة

فيهمس شيخ :

ونحن كأولادنا بالصراحة .. نُحِبُّ الحياة ..

ويقطن الشاعر إلى وسيلة فنية هي التعداد الذي سبق أن أشرنا إليه
ويعتمد عليه أحيانا في ملامح الصورة ، وهذه وسيلة فنية قلما يقطن إلى
الإفادة منها كثير من شعرائنا ، كقوله في « المريخيا » :

بركان يتدفق ، نار ، أمواج تهدير صخابه
سيل يتحدر ، أموات تُبعث ، تتحرك في غابه .
وعيون تبرق كمرايا ، ترتعش وتنظر مُرتابه

ولكن وسيلة التعداد هذه ، شأها شأن الاعتماد على جزئيات التفاصيل
الواقعية ، كلاهما يحتاج إلى براعة في التصوير ، لئلا يقع الشاعر في تكرار
المتراذفات ، كما في الأبيات السابقة ، أو يهبط إلى السرد لما هو مبتذل كهذه
الأبيات من قصيدة « ذات ليلة » يصف فيها مترلة محضرة :

حتى في الموت مُتعمِّة ، تلبس مختلف الأزياء
وطبيب يحقق ساعدها بحياة ألوف بدماء
وأوان ملأى وأوانٍ قد كانت ملأى بدواء

.....

ووفود تذهب ووفود تُقبل بعيونٍ بلهاء ..

والقصيدة السابقة مبنية في تصويرها الكلي على مفارقة اجتماعية كبيرة
بين فقيرة طيبة القلب تموت في القرية فلا يحس بها أحد ولا يبكها إلا صغار
الطيور وقطتها ، وهي التي كانت تستطيع الإحسان إليها ، وبين ثرية قبيحة
لم تفعل خيراً ، تموت متعمة كما عاشت ، فتضج القرية وتشيّعها جماعات ،
وتكتب على قبرها عبارات الثناء عليها بصفات البر والتقوى كذباً واقتراء .

وفى رأينا أن بناء هذه المفارقات لا يبلغ مداه في الجودة إلا إذا شَفَ عن معانٍ دقيقة نفسية أو اجتماعية . أما المفارقة في القصيدة السابقة فبِتذلة لا تم عن عمق فكر ، هذا إلى أنها غير مقنعة . فلو لم تكن تلك الثرية المترفة محسنة غير شحيحة ، لمسا طرقت أبوابها وشيعها بعد موتها من الناس من ينشدون النفع ، ويستغلون الحياه . والمجتمع دائماً يحكم بالتأنيب لا بالنيات ، وإذا قسا على ذوي النيات الطيبة من المعلمين في الحياة ، لأنه لا يجد ما ينشده لديهم ، فإنه يستوى لديه بعد الموت الطيب للقلب المعلم والغنى الشحيح ، بل قد يشيع الأول بالرحمات ، لأنه لم يعد يتطلب من المجتمع سوى التشجيع ، ويقبح الثاني بالعنات ، لأنه عاش موهوباً غير مرغوب . وأدبنا العربي الحديث فيه قصائد مبنية على المفارقات الفكرية أو الاجتماعية للتيقظ ، ويفيض بمثلها الشعر العالمي ، وهي التي ينبغي أن تكون طلبه الشعراء ، متى تممقوا في تجاربهم

وفى الديوان قصيدة أخرى مبنيا على مفارقة تصويرية جيدة ، عنوانها «إنسان بلا أسطورة» وموضوعها الإنصراف عن فتاة مغرورة تحلم بأمر ترى أسطوري إلى فتاة مكافحة غنية بمشاعرها ، تشارك رفيقها جهده وعناءه رضية . ولأنما جادت هذه التجربة في الديوان لما سادها من حركة نفسية ، ووجهه إيجابية عملية في الحياة ، عن طريق التصوير النائي الحى .

وفى الديوان قصيدة رمزية ، هي قصيدة «أمل» وقد استشهدنا فيما سبق ببعض أياتها . وفيها يرمز الشاعر — فيما نعتقد — إلى الحب بالطفل وهذا ما لوفى في الشعر الرمزي العربي الحديث والشعر العالمي . وهذا الطفل — الحب — يزور الشاعر في يأسره فيبدله بالياس أملًا ، ويجعله يتفتح للحياة بعد الانقباض والإنطواء :

« وفجأةً قد مرّ ظلُّ ، فالتفتُّ ، إذا صبي

وردُّ الربيع بوجنتيه ، وشعره الذهب النقيّ

ووراءه سرب الفراش ، حرائسُ الحقل النديّ

بعضاه يلمس كل شيء ميت ، فيعود حي
 قدمال نحوى هامساً ، ورمى بشيء إلى ، بشيء
 فأخذته فإذا الصباح يُطل مبتسماً إلى . . .

والرمز هنا قلق ، لأن الشاعر يحب من قبل ، ينشد عودة حييته .
 فالطفل هنا هو الأمل في العودة ، لا الحب نفسه . مما يجعل الرمز ضحلاً ،
 ليست له قوة الأسطورة الرمزية المعهودة في نظائر القصيدة السابقة ، والتي
 تستمد قوتها من أسطورة « إيروس » و « كويبدو » ومن دور « إيروس » في
 ملحمة الإلياذة لفرجيل ودور « بسوخيه » مع كويبدو ، في قصة « الحمار الذهبي »
 لأبوليوس ، وما تبع ذلك من فلسفات للأسطورة .

وقد استعملت الرمز نفسه الشاعرة نازك الملائكة ، فأجادت استخدامه ،
 في قصيدة تظن أن شاعرنا متأثر بها ، عنوانها « ذكريات » من ديوانها
 « شظايا ورماد » وفيها تعمق الشاعرة الرمز في معناه الأسطوري ، مع قرائن
 إيحائية تكشف عن معناه العميق ، ومطلع القصيدة :

كان ليلٌ ، كانت الأنجمُ لغزاً لا يحلُّ
 كان في رُوحى نبيٌّ صاغه الصمتُ المملُّ
 ومنها :

لم أكن أحلم ، لكن كان في عيني شيء
 لم أكن أبسم ، لكن كان في رُوحى ضوء
 لم أكن أبكى ، ولكن كان في نفسى نوء
 مربّي تذكار شيء لا يحدُّ
 بعض شيء ماله قبلٌ وبعدُ

إلى أن تقول :

كان قلبي متعباً يسكنه حزن فظيع
 رقصت فيه وشدته إلى الجرح دموع
 صور في قعره يصيب مرآها النجيع
 كان ، لكن يدامرت عليه
 حملت فيها تحاياها إليه
 باركت آلامه السوداء ، كانت يد طفلي
 أي طفل ؟ لم يكن في الليل غيري ، غير ظلي.

و يفقد شاعرنا خاصته في التصوير حين يعدل عن تتبعه لتفاصيل الصورة الكلية وأقما ، على نحو ماقلنا ، إلى الصور المهمومة ، فتفقد القصيدة بينها ونظامها وتكرر صورها ، وتتراكم ، وتفقد نموها ، على الرغم من متانة الصياغة الخزنية . ونكتفي هنا بمثال من قصيدة « هكذا غنى الفلاح » . فالصور فيها تكاد تدور كلها حول الظلام والنور ، وتصوير المني بالضوء أو الخيط والزهر ، ثم الجذب الخصب ، والقيد والإنطلاق ، في معان مكرورة متباعدة ، ونغمة خطائية والبيت الثاني من القصيدة :

أيقظه لمس رفيف السنا سنا صباح البعث في القرية
 والبيت الذي قبل البيت الأخير هو :

غرّد ، فنور البعث من حولنا غشى قرانا البعث بالثورة
 ونور البعث أو صباح البعث ، صورة خصبة ، كانت تستحق أن تنمي في صور متماسكة عميقة ، تشف عن عمق تجربة ، وصدق إحساس بالواقع ، أكثر مما فعل الشاعر .

ويسوقنا هذا إلى الحديث في ضحالة التجارب ، وهي في رأينا نتيجة لإدراك الشاعر للشعر ، ورسائله ، على نحو ما أخذنا عليه في صدر حديثنا عنه . ويتصل بهذه الضحالة اضطراب الشاعر في تحديد معالم التجربة أحياناً ، حتى ليطمس غموضها ومعناها السكلى أو يفكك وحدتها التصويرية ، أما مثال اضطراب التجربة في صورها نتيجة لضحالتها ، فإننا نذكر قصيدة «الصفصافة» ويقصد بها صفصافة فنه ، وفيها تضطرب صور الفن لا تناسك على بنية موحدة : فالفن صفصافة نصرة ، ثم ينبوع يخاف أن يطمس ، ثم جوهره في محارة صدره يفن به أن يستخرج (؟) ثم هو ابن يسهر عليه ويسقيه دماءه ، ثم هو نبتة صحراء غير ذات أثر ، لم تترك شيئاً في دمه ، ثم يعود الفن أخيراً ليصير صفصافة فيما يأمل الشاعر ، كى ينقذ الرفاق إلى ظلها . وملاحم فنه الكلية ، في بنية هذه القصيدة ، تضطرب بوسط هذه الصور المتراكمة الراكدة ، ويدق معناها ، ويغمض ، فلا يعمق شعوراً ولا فكرة ، كأنها خواطر آلية لا نظام فيها ولا حركة لها .

وضحالة التجربة في قصيدة : « إلى حاكمة » ، تدعنا في غموض أو اقتضاب يلذهب بأثر القصيدة الفن ، على الرغم من حركة القصيدة النفسية ، ومن توالى التفصيلات الواقعية . فالفتاة حاكمة جحود ، تجلت بالعار بعث وحش آدمي :

إلى لمست بلصبي . . أغوار جرح مرعب
أثار وحش آدمي ، عاث فيك بمخلب

ثم هو يسترضها ويلج في الإسترضاء ، كى تعود إليه ، وهو يقبلها على عتب الآخر بها . ومثل هذا الموقف لا يبرره إلا نمو التجربة ، حتى تتبين معنى هذا الحرص على وصلها ، ومعالم هذه الزلة الخلقية التي لم تمنح مكانها عنده ، ولم تذهب بحبه :

« فإذا سئمت من الدمار ، وجفَّ سَمَّ العقرب

و أمثال من مجرى ضيائك مابه من طحلب
ونمت بصدرك زهرة عبقت بريح طيب
ورأيت قلبك صبية يتواثبون بملعب
فعرفت أنى لم أكن أبدا كهذا الثعلب
عودى إلى فلم تزل قرب الشواطىء مركبي

ثم إن هذا الاقتضاب في القصيدة السابقة لا صلة له بالظلال وملامع
الغموض الموحية عند الرمزيين .

وفي البيت الرابع صورة جريئة لا نعرف لها مبرراً في السياق وقلماً
يلجأ الشاعر إلى مثلها في الديوان ، كما أنه قلما تلجئه الضرورة إلى كلمات
غريبة ككلمة « اللدين » في قصيدة « باشر » ومعناها اليابس من الشجر
أو العشب ، أو الثوب الخلقى .

وفي الديوان بعد ذلك شيء من الرمزية الأسطورية يتمثل في قصيدتين :
أولاهما : قصيدة « الشمس والعاصفة » وهي أسطورة يابانية ، موضوعها
سبح رب العاصفة للشمس المعبودة ، حتى يطلقها من سجنها الآلهة الأخرى .
فتعود لروائها وإحسانها . وهي أسطورة غيبية محضة ، ويقحم الشاعر عليها
تدخل الناس بالضجيج والحلبة والدعاء ، حتى تتدخل الآلهة لإطلاقها ، فتكون
عودتها رمزاً لانتصار الإنسان . والأسطورة قالب غير موفق وغير طبع
لتصوير الغاية من القصيدة ، فتبدو مقحمة ، فيها تحمل وإكراه .

والقصيدة الثانية يابانية أيضاً ، عنوانها « السلحفاة المقدسة » ، لقد صاها
صائد بانس ، فأطلقها تجلة لها ، فكافأته على العيش معها لحظات سعادة في
النعم العلوى لم يحس بطولها الذي بلغ مئات الأعوام ، حتى إذا عاد من لئسها
إلى أهله وجددهم جميعاً ماتوا منذ زمن ففضل أن يموت ، لأن جميع الروابط

- ٤٦٨ -

التي تربطه بالحياة قد تقطعت . ومغزى الأسطورة الرمزي واضح ، وهي
ترادف المغزى الرمزي لمسرحية أهل الكهف للامتياز توفيق الحكيم .

وأضمت قصائد الديوان قصائد المناسبات المباشرة ، كتصيدة «العنكبوت»
و «أفريقيا» وهي تنال من الديوان فنياً ، ولا بناء لها ، ولا عمق فيها .

وبعد ، فإن الديوان فيه جدة وأصالة ، ويتم عن مقدرة لغوية وتصورية
فريدة وإذا أضف الشاعر إلى طاقته الفنية واللغوية عمقا في التجارب ،
وإحكاما في بناء القصائد ، بلغ شعره من الجودة ما ترقبه ورجوه له ، وفي
هذا الجانب ننشد منه تعميقا لثقافته وإدراكه للشعر ، بسعة الاطلاع على الشعر
العالمي وإنجازاته ونماذجه الحية ، ليكمل ما توافر له من ثقافة عربية ناضجة .

مصدر للمؤلف

(أ) كتب مؤلفة

- ١ — الرومانتيكية •
- ٢ — الأدب المقارن •
- ٣ — الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية •
- ٤ — النقد الأدبي الحديث •
- ٥ — النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة •
- ٦ — في النقد المسرحي •
- ٧ — دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر
- ٨ — المواقف الأدبية •
- ٩ — في النقد التطبيقي والمقارن •
- ١٠ — قضايا معاصرة في الأدب والنقد •

(ب) كتب مترجمة

- ١ — ليلى والمجنون (أو الحب الصوفي) (عن الفارسية)
- ٢ — ما الأدب (جان بول سارتر) (عن الفرنسية)
- ٣ — فولتير (لانسون) (عن الفرنسية)
- ٤ — بلياس وميليز اند (ماترنك) عن الفرنسية (مسرحية)
- ٥ — مختارات من الشعر الفارسي (عن الفارسية)
- ٦ — رأس الآخرين (مارسيل إيميه) (عن الفرنسية)
- ٧ — عدو البشر (موليير) (عن الفرنسية)

فهرس الكتاب

الموضوع

تقديم

القسم الأول :

- ٣ حول بعض مناهج الشعر ونقده
- ٩ ١ - عمود الشعر وجنايته على الشعر العربي
- ٢٢ ٢ - القرآن وصديق الإداء في الشعر
- ٢٩ ٣ - المقاد رائد الاتجاهات المعاصرة في الشعر العربي
- ٤١ ٤ - نظرية المحاكاة وصلة الشعر بالفنون بين أرسطو والعرب
- ٥ - الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية وأثرها في نقدنا
- ٥٧ الحديث
- ٥٧ ١ - « فلسفة الصورة في شعر الكلاسيكيين »
- ٧٠ ٢ - « فلسفة الصورة في شعر الرومانتيكيين »
- ٩٠ ٣ - « فلسفة الصورة في شعر البرناسيين »
- ١١٠ ٦ - حول اتجاهات الشعر الفرنسي المعاصر (١)
- ١٢٢ حول اتجاهات الشعر الفرنسي المعاصر (٢)
- ٧ - حول اتجاهات الشعر الفرنسي المعاصر (٣)
- ١٣٣ « أراجون وشعر المناسبات الاجتماعية »

القسم الثاني :

نماذج من الشعر « دراسة ونقد »

١ - من روائع الأدب الإسلامي :

- ١٤٧ (أ) « المطار وفلسفة التصوف »
- ١٥٣ (ب) « منطق الطير للمطار »
- ١٥٩ (ج) « مختارات من الشعر الصوفي »

الموضوع	الصفحة
٢ - « من روائع الشعر الإسلامي » :	
مختارات من شعر « أبو نوري »	١٦٦
٣ - مقارنات في الخمرية العربية والفارسية بين رودكي وأبي نواس	١٧٠
٤ - الحب والموت في شعر رابندرانات تاجور	١٨٢
٥ - رسائل إلى شاعر شاب - كتبها : رينر هاريا ريكه	١٩٨
٦ - « إلى مسافر » - ديوان للشاعر : فاروق شوشه	٢٢٤
٧ - نظرات في ديوان : هلال ناجي « الفجر آت »	٢٣٦
٨ - « الأرغن » - ديوان للشاعر : حسين عفيف	٢٤٣
٩ - « في العاصفة » ديوان للشاعر : كيلاني حسن سند	٢٥٦



